

**LE NOUVEAU MUSÉE DE LA BANDE
DESSINÉE DE LA VILLE D'ANGOULÊME
RÉALISÉ PAR JEAN-FRANÇOIS BODIN**

1 / 2

Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne

UFR 03 – Histoire de l'art et Archéologie

Mémoire de Master 1 Recherche Histoire de l'Architecture

Sous la direction de Monsieur le Professeur Claude Massu

INTRODUCTION

La ville d'Angoulême est assimilée inéluctablement au Festival International de la Bande Dessinée depuis plus d'une trentaine d'années. Elle est mondialement reconnue comme étant la « capitale de la bande dessinée » par l'intermédiaire d'un événement éphémère de 4 jours. Comment ce lien s'est-il construit ?

Progressivement, la ville a pérennisé et affirmé cette identité culturelle à travers notamment le Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image. Réalisée par Roland Castro et Jean Remond au début des années 1990, cette institution donnait naissance au premier musée français dédié uniquement au neuvième art.

Pourtant reconnu immédiatement comme emblème de la ville, ce musée s'est malheureusement très vite trouvé inadapté à la conservation et la présentation des collections. En seulement une dizaine d'années, ses espaces d'expositions ferment pour être requalifiés et transférés dans un lieu plus digne.

Quels ont été les arguments et les raisons précises pour fermer ce pilier identitaire et touristique ? Que devient ce monument ?

C'est ainsi que naît un second musée de la bande dessinée dans la même ville.

Variante ou rupture totale ? Réouverture ou ouverture ?

Inauguré le 19 juin 2009, le nouveau musée d'Angoulême résulte d'un long travail réfléchi et expérimental d'une dizaine d'années.

Quelles sont ses différences avec l'ancien musée ?

D'abord déployées sur la rive gauche de la Charente dans une ancienne abbaye transformée en brasserie, les collections enjambent le fleuve et s'installent dans d'anciens chais datant du XIX^{ème} siècle. Arguments de proximité et de mémoires, ces bâtiments reflètent l'histoire identitaire de la ville : avant la bande dessinée, il y avait là une industrie papetière florissante et centenaire. Quelle est son histoire ?

Le premier comme le second musée s'intègre dans le quartier Saint-Cybard, un site historique ayant fait les beaux jours d'Angoulême avant que les usines ne ferment tour à tour leurs portes. Quels sont leurs potentiels urbanistiques et patrimoniaux ?

Ces friches industrielles sont devenues un lieu de mémoire collective et un appui identitaire municipal à travers la notion d'image. C'est le Syndicat Mixte du Pôle Image

– Magelis qui a coordonné tous les projets de reconversion de ce quartier post-industriel voué à la « table rase ».

Quelle est l'éthique patrimoniale de Magelis ? Quel est le degré de soutien de ces multiples projets fédérateurs (via la notion d'image) ? Quelle est la politique de la ville vis-à-vis de la bande dessinée ?

Les « chais Magelis » ont subi une campagne de restauration, de réhabilitation et d'extension menée par l'architecte-urbaniste Dominique Deshoulières au début des années 2000. Quelle a été sa démarche patrimoniale et architecturale ?

Ces entrepôts sont désormais voués à accueillir deux institutions culturelles, l'une vouée au septième art et l'autre au neuvième art.

L'aménagement du nouveau musée de la bande dessinée a été confié à Jean-François Bodin, architecte-muséographe primé de références.

Quelle est son écriture architecturale ?

Par l'intermédiaire de cet art séquentiel si particulier, il a instauré de nouveaux codes scénographiques et muséographiques afin de l'affirmer en tant qu'art à part entière et ainsi lui conférer une plus haute respectabilité.

Quels sont ces nouveaux codes liés à la bande dessinée ? Quels étaient les anciens ?

Quelles sont les originalités et les innovations de cette nouvelle institution ?

Cette réalisation fait partie d'un vaste projet urbanistique ayant pour but de réconcilier la ville et son fleuve mais également pour faire revivre un quartier en déshérence et lui conférer un tout autre attrait touristique et culturel.

Comment le nouveau musée s'intègre-t-il dans la ville ?

L'architecte-muséographe Jean-François Bodin n'avait pas beaucoup de référents sur lesquels s'appuyer pour définir un parti pris singulier et répondre aux horizons d'attente des récepteurs. Le seul musée en activité voué au neuvième art se trouve à Bruxelles, fief de cet art reconnu comme tel. Hormis cette institution belge, quelques expositions s'étaient tenues en France depuis les années 1960.

La comparaison de ces différentes scénographies permet d'établir un parallèle entre l'évolution de la typologie des expositions et l'évolution de la considération du public vis-à-vis de cet art. Comment la bande dessinée a-t-elle été exposée ?

Comment ces expositions ont-elles évolué ?

Quelle est la réponse, voire l'affirmation, de Jean-François Bodin ?

De par son caractère récent, l'étude approfondie de cet édifice est obligatoirement inédite. De plus, l'ancien musée ayant fermé, il devient l'unique institution en France à être vouée exclusivement à la bande dessinée. Il est l'unique témoignage d'une nouvelle ère patrimoniale française vis-à-vis de cet art et pose un nouveau regard sur lui.

La bande dessinée est un art et un phénomène culturel complexe. L'exposer l'est également : la planche originale est une matrice destinée d'abord à n'être qu'un moule pour le produit fini qu'est l'album. Elle ne constitue qu'un fragment d'une œuvre consommable. Exposée dans un musée, la planche est détournée de sa fonction initiale afin d'être contemplée et acquérir désormais le statut d'œuvre d'art à part entière.

La bande dessinée est née il y a plus d'un siècle mais cela ne fait qu'une cinquantaine d'années qu'elle est exposée et moins d'une dizaine d'années qu'elle a ce réel statut d'exception.

Tandis que l'ancien ne cherchait qu'à distraire le public, le nouveau musée opère en tant que réceptacle propice au recueillement et à la délectation : le visiteur demeure dans des conditions de réceptivité totale. L'objet est sacralisé et le musée opère comme un temple. Finies les expositions-spectacles, cette nouvelle scénographie ne laisse place qu'à l'œuvre originale et à un discours scientifique complémentaire pour évoquer la bande dessinée dans ses multiples dimensions.

A travers de nouveaux codes, l'œuvre de Jean-François Bodin est le reflet de ce discours et de cette nouvelle appropriation intellectuelle et patrimoniale.

Ce musée est également le premier à offrir un lien entre l'œuvre sacralisée et l'œuvre consommable. Expérience inédite complémentaire, elle intellectualise la découverte de la bande dessinée dans sa globalité.

Cet édifice est également significatif en termes de composition architecturale et patrimoniale. Le contenant est comme une « boîte noire » pour répondre aux exigences de conservation. Pourtant, l'édifice est composé d'une façade historique et d'un écrin contemporain. La façade est le reflet d'un passé révolu, le contenu reflète l'évolution d'une autre histoire qui est en train de se faire, et le contenant n'est que le reflet d'une démarche patrimoniale née récemment.

L'édifice est un nouvel exemple de « façadisme » qui est le résultat d'une opération de compromis en ne gardant qu'une trace bidimensionnelle de sa mémoire.

Il est le reflet d'une politique patrimoniale propre à Angoulême et à ce quartier. Le processus de patrimonialisation est différent mais l'édifice est également un autre exemple de vecteur de dynamisme dans la reconversion d'un site industriel en un site dédié à la culture.

Il est un musée qui élargit le champ patrimonial en termes d'architecture muséale, de reconnaissance artistique, de muséographie du neuvième art et de mémoire ouvrière.

Même si quelques ouvrages et quelques catalogues d'expositions¹ abordent la question de l'exposition de bandes dessinées, elle n'a jamais été réellement abordée et approfondie. Le livre de Thierry Groensteen² a la clairvoyance de démontrer l'évolution du discours vis-à-vis de cet art, sans négliger son exposition, mais il ne l'analyse pas en termes architecturaux ou muséographiques. Un long article³ de 7 pages aborde uniquement la question scénographique sans prendre en compte l'écrin.

Aucun ouvrage scientifique n'a été établi sur la question du musée de la bande dessinée en France. Un seul catalogue d'exposition⁴ a eu l'obligeance de se questionner sur ce que devrait être un musée de BD, mais les auteurs n'en n'ont pas analysé de « réel » en activité. Le catalogue questionnait uniquement la notion de « musée de la bande dessinée » à travers une réflexion sur la place de la planche dans une institution. L'ouvrage s'interrogeait également sur ses différentes possibilités de l'exposer selon la typologie de musée employée et l'apport scientifique voulu. Il a été un élément essentiel pour l'élaboration programmatique du nouveau musée.

Bien sûr, il ne faut pas écarter les mémoires universitaires⁵ qui s'en rapprochent, mais ces études n'ont porté que sur l'histoire du musée de Roland Castro avant d'avoir acquis cette nouvelle fonction culturelle, ou sur l'histoire du quartier dans lequel l'ancien musée s'insère. Un ouvrage⁶ réalisé par le conservateur du Musée du Papier présente de façon approfondie l'histoire des industries de Saint-Cybard. Ainsi, ces études apportent des éléments clés quant à la compréhension de son patrimoine et de sa

¹ Voir la bibliographie thématique : « la mise en exposition du neuvième art ».

² Thierry GROENSTEEN, *Un objet culturel non identifié, La bande dessinée*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2006, 206 p.

³ Jean-Philippe MARTIN, Jean-Pierre MERCIER, « Scénographie de la bande dessinée dans les musées et les expositions » in *Art Press*, n°26, Hors-Série « Bandes D'auteurs », octobre 2005, p. 91-97.

⁴ Gaby SCAON (dir.), *Les musées imaginaires de la bande dessinée*, Tours, éditions de l'An 2, 2004, 127 p.

⁵ Sarah DUZAN, Christophe TABELLA, Eric TORCQ (dir.), *Le vaisseau de l'image à Angoulême : reconversion d'un site industriel et extension, restructuration du musée de la bande dessinée*, TPFE, Paris, Ecole Nationale Supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine, novembre 2002, 113 p.

⁶ Arnaud SYOEN, S. KOTT (dir.), *Mémoires et aménagement urbain dans le quartier de Saint-Cybard à Angoulême*, Mémoire Universitaire, Poitiers, Université de Poitiers, 2004, 97 p.

⁶ Denis PEAUCELLE, *Fumées du Nil, n° 7. Imaginaires d'usines, Histoire des industries dans le quartier de Saint-Cybard à Angoulême, 1791-1995*, Angoulême, Musée du Papier « Le Nil » ; Edition GERMA, 2002, 118 p.

mémoire ouvrière. Il nous permet de cerner les différentes démarches qui se sont établies vis-à-vis du patrimoine industriel et de sa métamorphose en site culturel.

A travers cette étude, va être abordée pour la première fois la question d'un musée de bande dessinée en tant que tel, avec tout ce que cela induit comme réflexion patrimoniale mais aussi architecturale, muséographique, muséologique, sociologique et historique. C'est une analyse, et de l'architecture, et de l'exposition, s'imbriquant inéluctablement pour présenter une collection de neuvième art. Cette étude monographique va permettre de comprendre comment Jean-François Bodin a procédé pour élaborer ce projet complexe.

Le nouvel écrin est porteur de différentes réflexions singulières puisqu'il implique des recherches historiques, urbanistiques, politiques, culturelles, architecturales, muséales et scénographiques, intégrées dans un contexte particulier qu'est Angoulême, dont l'identité gravite uniquement autour du thème de l'image et de la bande dessinée.

Toutefois, par sa jeunesse, cet édifice ne pourra pas être étudié en terme de réception dans le temps. N'ayant qu'un an à peine, nous n'aurons pas assez de recul pour y prétendre.

Pourquoi le musée reflète-t-il l'identité et la politique de la ville d'Angoulême ? En quoi est-il porteur de sens en termes patrimoniaux, architecturales et muséales ? Comment Jean-François Bodin s'est-il adapté au bâtiment imposé que sont les anciens chais réhabilités par Dominique Deshoulières ? Comment Jean-François Bodin a-t-il traduit cette volonté de respectabilité du neuvième art ? En quoi le musée est-il innovant et/ou traditionnel ? En quoi est-il synonyme d'une nouvelle ère culturelle et patrimoniale pour l'art de la bande dessinée ?

C'est un avantage que d'étudier un édifice projeté récemment par des architectes toujours en activité. Ainsi, l'accès aux sources est plus facile si l'architecte l'accepte comme c'était le cas pour cette étude. Les données sont le plus souvent numérisées ou imprimées, mais dans tous les cas, il y a peu d'éléments lacunaires en terme d'informations. De plus, les rencontres et les questionnements se font tout naturellement, de nombreuses réponses m'ont été données spontanément et oralement, tant par la maîtrise d'ouvrage que par la maîtrise d'œuvre ou par le personnel du musée.

La question abordée dans cette étude est davantage tournée vers une réflexion muséographique. L'analyse est plus approfondie sur le travail de Jean-François que sur celui de Dominique Deshoulières. Même si les deux phases du projet sont abordées, le questionnement est plus porté sur la relation entre la bande dessinée et d'autres entités de différentes échelles, telles que la ville, le quartier, le musée, la salle d'exposition, le visiteur, l'œuvre. Ainsi, le travail de Dominique Deshoulières est abordé sous le prisme du passé et intégré dans le programme comme bâtiment préexistant, tandis que celui de Jean-François Bodin est abordé sous le prisme du présent, de la démarche de projet, de l'horizon d'attente et de sa réception immédiate.

Ainsi, la question ultime pourrait être : comment Jean-François Bodin s'est-il adapté aux données programmatiques architecturales, techniques et muséographiques pour donner une respectabilité à l'exposition de bandes dessinées ?

Ce mémoire commence tout d'abord sur la relation de la BD à l'échelle de la ville, en montrant comment elle a donné naissance à des entités pérennes et désormais indissociables. Ensuite, elle présente, toujours dans la première partie, le lien qui s'est créé entre ces pérennisations, l'histoire et la nouvelle identité de la ville. Puis, elle analyse le programme complet en ce qui concerne le nouveau musée. En somme, la première partie porte sur les identités et les symboles de la ville d'Angoulême, qu'ils soient révolus, actuels ou projetés.

Cette étude progresse dans l'analyse approfondie du projet final de Jean-François Bodin. Le nouveau musée de la bande dessinée est étudié sous toutes ses facettes en termes d'élaboration, de concrétisation, de réponse au programme, de contextualisation et d'écriture architecturale.

Ces recherches se terminent par l'étude de la réception et de la place du musée dans l'histoire des institutions. L'horizon d'attente est élaboré à travers l'analyse de l'évolution typologique des expositions et la comparaison avec les autres musées voués au neuvième art.

I – DU FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA BANDE DESSINEE AU SECOND MUSEE DE LA BANDE DESSINEE A ANGOULÊME

En quelques siècles, la ville d'Angoulême (Annexe 1) est devenue le fief de l'industrie papetière, puis une chose en entraînant une autre, elle est ensuite devenue la capitale du neuvième art, voire la capitale de l'image.

La politique culturelle a été un vecteur de réhabilitation de cet art, de nouvelles entités ont pris le relai pour asseoir cette identité municipale et donner une tout autre impulsion économique, culturelle et touristique à la ville.

Un évènement éphémère a généré un lien inaliénable à travers sa pérennisation progressive : la politique culturelle d'Angoulême a engendré une nouvelle politique urbaine au service de sa propre image et de son essor économique.

Ainsi, en une quarantaine d'années, grâce au Festival International de la Bande Dessinée, la ville en a été fortement distinguée ; en une vingtaine d'années, elle s'est agrémentée d'un premier musée puis d'un second, le seul en France à être dédié uniquement au neuvième art⁷. Ces lieux sont le résultat de différents acteurs et reflètent les attentes de leurs époques.

1 - LA NAISSANCE DU LIEN BANDE DESSINEE / ANGOULÊME :

Au fil des années, une évidente association s'est installée entre une ville, en particulier, Angoulême, et un genre culturel, la bande dessinée. Cette évidence aux yeux de tous s'est construite progressivement par l'intermédiaire d'acteurs et d'initiatives à l'échelle nationale, régionale, départementale ou municipale.

L'Etat « partenaire » et la décentralisation culturelle

Dès les années 1960, André Malraux, ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, permit, indirectement à la vie culturelle d'Angoulême de prendre son envol en voulant décentraliser les institutions, étendre la culture aux milieux populaires en vue de sa démocratisation.

Ensuite, l'augmentation du budget du ministère de la Culture sous Jack Lang permit, grâce à sa politique, la réhabilitation de la bande dessinée. L'Etat devient « partenaire »

⁷ Selon Thierry Groensteen, grand spécialiste de la BD, cette expression ne reflète pas une position acquise, elle a plutôt une valeur de revendication, nous l'emploierons en tant que synonyme en toute impartialité.

avec les collectivités territoriales en voyant se développer de véritables politiques culturelles municipales. Alors, une Charte culturelle est signée en 1975 entre la ville d'Angoulême et l'Etat, très vite abandonnée, mais celle-ci est suivie par une Convention de développement culturel, signée en 1982 dans le cadre de la décentralisation qui s'affirmait toujours, malgré les difficultés financières.

Ainsi, dès les années 1970, Angoulême, plus ou moins aidée par l'Etat, déployait un effort coûteux dans l'essor des activités culturelles : elle y consacrait au début des années 1980 près de 15% de son budget. Alors, festivals et salons se multiplièrent à partir de cette période.

Le premier de tous fut, en 1974, le *Salon international de la Bande Dessinée*⁸, événement perçut comme point d'ancrage historique qui fit gagner à la ville ses galons de capitale du neuvième art. En réalité, le véritable point de départ est la tenue de l'exposition « *10 millions d'images* » en 1972 pendant une quinzaine de jours : le succès est gigantesque car cela n'avait jamais été fait dans une telle mesure pour ce domaine. Alors, la ville, voyant le succès incontestable de la formule, décide de l'encadrer et de lui donner plus d'ampleur en créant ce Salon.

Cette initiative contribua incontestablement à lui conférer un rayonnement culturel particulier et hors-norme en mettant, pour la première fois, sur le devant de la scène, un art considéré comme mineur en France à cette époque. Ce Salon est à l'origine des institutions culturelles et du tissu économique qui se sont greffés autour, et qui représentent maintenant les principaux atouts de développement pour Angoulême.

L'émergence du Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image

Paradoxalement, c'est un événement éphémère qui permit à la ville de se construire un rayonnement culturel dans la pérennité : dès 1976, sous l'impulsion du Salon⁹, le Musée des Beaux-Arts de la ville commence à acquérir, grâce à la générosité des auteurs, des planches originales pour les exposer dans la galerie Saint-Ogan¹⁰ ouverte pour cette occasion en 1983.

Cette politique patrimoniale a été l'un des atouts supplémentaires pour que la ville soit choisie, en 1984, comme lieu d'accueil du Centre National de la Bande

⁸ (SIBD) Cet évènement a lieu tous les ans à la fin du mois de janvier durant quatre jours.

⁹ Le *Salon International de la Bande Dessinée* sera transformé, en 1996, par l'appellation *Festival International de la Bande Dessinée* (FIBD).

¹⁰ Nom en hommage à l'un des pères de la BD française, auteur de la série *Zig et Puce*.

Dessinée et de l'Image (CNBDI), incluant un musée de la bande dessinée, une bibliothèque spécialisée dans ce domaine, une librairie vendant uniquement des albums et un Département d'Imagerie Numérique. Il est l'un des 15 « Grands Projets » de François Mitterrand en région visant à légitimer des genres considérés comme mineurs¹¹.

« Ce fut la première étape de fixation de la BD dans la ville. Comme le reconnaît le directeur du musée de la bande dessinée, le festival n'a pas généré le CNBDI, qui s'inscrivait dans une politique culturelle nationale, mais sa « localisation à Angoulême est une conséquence directe du festival »¹². »

Ce projet s'inclut dans le plan¹³ spécifique « 15 mesures pour la bande dessinée », prononcé par Jack Lang en janvier 1983.

Suite à l'annonce, en 1984, de sa création, un concours est lancé : c'est l'équipe formée par Roland Castro et Jean Remond¹⁴ qui le remporte en 1985.

Le programme prévoyait la réhabilitation d'un bâtiment industriel désaffecté (La Brasserie de Champigneulle) construit sur les ruines de l'abbaye de Saint-Cybard, site ayant un dénivelé de 15 mètres. Le Musée du papier et l'École des Beaux-Arts se situant à proximité, la ville a choisi tout naturellement ce lieu par affiliation culturelle.

Les travaux démarrent en novembre 1987 et s'achèvent en novembre 1989. Le CNBDI est alors inauguré le 24 janvier 1990 durant le Festival mais le musée n'ouvrira officiellement ses portes qu'en janvier 1991.

« Le CNBDI devient rapidement l'institution nationale de référence de la bande dessinée et des « nouvelles images ». Ses espaces recevant le public l'ont établi comme le centre de ressources permanent, et quasi unique en Europe, sur l'histoire de la bande dessinée et le garant d'un prestigieux patrimoine graphique. Il est engagé dans de nombreuses actions d'étude et de promotion de la bande dessinée qui passent par une activité éditoriale exigeante, la réalisation d'expositions en partenariat avec de grandes institutions en France ou à l'étranger, ou encore la conduite de formations et d'animations à destination de différents publics (scolaires, professionnels...)¹⁵. »

La remise en question du premier musée dédié à la BD

Malgré l'innovation que représente ce lieu, des faiblesses ont très vite été perçues :

Premièrement : du point de vue des abords du bâtiment.

¹¹ La bande dessinée mais aussi la photographie, le spectacle de la rue, les musiques populaire, etc.

¹² Maria GRAVARI-BARBAS, Philippe VIOLIER, *Lieux de culture - Culture des lieux. Production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux : dynamiques, acteurs, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 283 (entretien avec Thierry GROENSTEEN du 5 novembre 1998, directeur du CNBDI de 1993 à 2001).

¹³ Dans ce même plan, l'école des Beaux-Arts d'Angoulême devient l'une des toutes premières en France à ouvrir un Département de communication audiovisuelle et de bande dessinée.

¹⁴ Par la suite, cette réalisation a pris le nom du plus connu des deux créateurs : « le bâtiment Castro ».

¹⁵ Jean-François BODIN, Gilles CIMENT, Ambroise LASSALLE, *Le musée de la bande dessinée, Dossier de presse*, Angoulême, CIBDI, 20 juin 2009, p. 3.

La politique dynamique qui a mené sa construction a délaissé l'aménagement des environs. En effet, le site est enclavé entre la rue de Bordeaux et l'avenue de Cognac, deux routes au trafic particulièrement dense et rapide entraînant le dépassement du lieu sans l'apercevoir.

De plus, le bâtiment se trouve au bord du fleuve la *Charente* mais les berges, pourtant traitées en d'autres endroits, étaient ici dépourvues d'aménagements paysagers.

A une plus large échelle, nous pourrions dire que le musée est isolé ne se situant pas dans le centre-ville, « la ville haute », mais dans la partie basse de la ville.

Autre fait, le parcours des murs peints en centre ville, destiné justement à découvrir les hauts lieux de la ville, s'arrête sans mener jusqu'au musée.

Les lieux n'encourageaient ni promenade ni accès au lieu, d'autant plus qu'aucun parking n'était à proximité.

Deuxièmement : du point de vue de son parvis (Planche n° 1).

La signalétique du CNBDI et de son musée est trop discrète. Celle-ci est composée d'une simple affiche sur le fronton, invisible en voiture et peu visible pour les promeneurs. Dès sa naissance, rien n'engageait à signaler l'existence du musée et à le démarquer visuellement, mis à part bien sûr l'originalité de sa grande façade vitrée.

Son approche est rendue peu engageante par la seule mention « entrée ». Pourtant, la présence d'un parterre de « dalles de stars » pourrait rendre le parvis attrayant mais ce sol, personnalisé par les plus grands auteurs du neuvième art, est également trop discret et vieillit mal avec le temps.

Troisièmement : du point de vue de la construction.

Les murs-rideaux de la façade ne sont pas en double vitrage entraînant, par conséquent, des coûts excessifs de chauffage ainsi qu'une mauvaise isolation phonique et des surfaces d'exposition obstruées (par crainte d'une détérioration des planches par la lumière). De plus, de nombreuses pathologies¹⁶ sont apparues avec le temps comme, entre autres, des fissures, des interstices aux portes et aux fenêtres, des fuites multiples en toiture, etc.

Quatrièmement : du point de vue de l'architecture intérieure.

Son organisation spatiale et ses superficies rendent difficiles la lecture et le fonctionnement des lieux.

¹⁶ Sarah DUZAN et Christophe TABELLA sous la Direction d'Eric TORCQ, *Op. cit.*, p. 89.

« J'ai volontairement négligé des aspects fonctionnels et recherché un scénario onirique¹⁷. »

Le public pénètre dans les bâtiments par un vaste hall mutualisé. La forme en creux de ce premier espace masquait l'accès vers l'exposition permanente.

Autre exemple représentatif de tous les autres espaces, la librairie avait des dimensions restreintes ; elle n'était pas signalée ; son espace de stockage était insuffisant. Egalement, les salles de projection ne sont pas regroupées donc difficilement utilisables car cela entraînait de grand frais de gardiennage.

Le plan et les espaces ont des formes géométriquement compliquées. Il y a un nombre excessif de niveaux (huit) où il est impossible d'accéder intégralement avec les ascenseurs. De plus, il y a de multiples demi-niveaux, ce qui entraîne une surenchère d'escaliers, tous différents et plus ou moins étroits.

« Le programme initial a subi de nombreuses transformations, en effet trop succinct au moment du concours d'architecture, il a engendré un bâtiment ne correspondant pas aux besoins réels des utilisateurs, employés et visiteurs. La conception architecturale complexe du centre ne permet pas une recomposition aisée des volumes¹⁸. »

Enfin : du point de vue de la collection.

Sa première équipe de direction ne comptait pas en son sein de représentant du corps des conservateurs. Alors, le CNBDI n'était pas imprégné de « culture muséale ». Par conséquent, le musée ne se définissait pas à travers sa collection, fait irrévocable (normalement) pour que son existence soit justifiée et légitime.

De plus, l'importance et le rayonnement d'un musée sont subordonnés à la richesse et à la pertinence de ses collections. Hors, le musée du CNBDI ouvrit, avec un fonds des plus limité qui ne permettait pas de suivre le scénario convenu, mais surtout, qui ne palliait pas au besoin de renouvellement de présentation des œuvres¹⁹. Alors, pour combler ce manque, le CNBDI employa des leurres tels que l'introduction de protagonistes à grande échelle ou de reproductions d'univers de cet art. La collection s'agrandissant avec le temps, de par sa configuration, l'exposition était trop peu évolutive car elle ne pouvait refléter son accroissement. De plus, les dispositifs audiovisuels reposaient sur des technologies qui sont devenues très vite obsolètes.

¹⁷ Astrid DEROOST, « Roland Castro, parti pris de collage » in *L'actualité Poitou-Charentes*, n° 57, juillet 2002, p. 16.

¹⁸ Sarah DUZAN et Christophe TABELLA sous la Direction d'Eric TORCQ, *Op. cit.*, p. 92.

¹⁹ Pour des raisons de conservation, la fragilité des œuvres sur papier, qui craignent avant tout la lumière, impose de limiter leur présentation à trois mois pour ensuite les laisser dans l'obscurité d'une réserve durant trois ans. Le musée comprenait 250 emplacements pour environ 110 pièces à son ouverture, hors, il aurait fallu 3000 planches pour répondre à ce besoin.

La fermeture du musée du CNBDI

Avec le temps, tous ces faits ont rendu les lieux non fonctionnels, les espaces sont devenus exigus et ne pouvaient plus avoir d'assignation particulière. Le musée est très vite jugé inadapté à la conservation et à la valorisation de sa collection ainsi qu'obsolète d'un point de vue scénographique.

Alors, en 1999, soit huit ans seulement après son ouverture, le musée est démonté pour inventaire et requalification de ses collections en prévision d'un nouveau lieu d'accueil plus approprié.

Sa « fermeture » n'est pas réellement officialisée car il restera ouvert pour faire patienter les passionnés et accueillir des expositions temporaires : entre 2002 et 2006, pendant la construction du nouveau musée, les collections sont notamment présentées au public dans une vaste exposition de transition de longue durée, *Les Musées imaginaires de la bande dessinée*.

En janvier 2008, le CNBDI meurt officiellement pour être remplacé par la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image (CIBDI). L'entité institutionnelle change mais les « murs » restent les mêmes et de nouveaux vont naître²⁰.

En résumé, la CIBDI est réparti sur trois sites : le « bâtiment Castro », la Maison des auteurs et le nouveau musée de la bande dessinée.

Le musée est alors refondé scientifiquement et reconstruit pour appréhender le neuvième art d'une nouvelle façon : place à la renaissance du musée.

Le « bâtiment Castro » va évoluer dans ses fonctions, sera plus en retrait, mais il restera à jamais un symbole et un signe fort d'Angoulême.

2 – LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA VILLE ET LA BD :

Cette construction de la « ville de l'image²¹ » ne s'est pas faite sans rapports de force ni contradictions, qui durent encore aujourd'hui. En effet, le CNBDI, le SMPI Magelis, et le Festival sont tous intimement liés et interdépendants, mais, il règne entre eux des chevauchements conflictuels. Cet esprit concurrentiel remonte aux origines de

²⁰ Aujourd'hui, elle regroupe le musée de la bande dessinée, la Maison des auteurs, une bibliothèque, une librairie spécialisée, des salles d'expositions temporaires, deux salles de cinéma, un Centre de soutien technique multimédia et le restaurant *La Table à Dessin* ; tous répartis dans divers bâtiments

²¹ Maria GRAVARI-BARBAS, Philippe VIOLIER, Op. cit., p. 281 (sous-titre des auteurs).

la naissance du Festival : les différents acteurs actuels y cherchent diverses formes de valorisation ou d'appropriation selon leurs buts.

Premièrement, il y a le conflit entre la ville et le Festival.

Depuis 1974, divers mandats se sont succédés : les politiciens se sont conduits de différentes manières vis-à-vis de cet événement majeur. Entre hostilité ou appropriation, refus de subvention ou générosité à des fins médiatiques, tandem ou divorce, désengagement ou « municipalisation »²², subventions publiques ou sponsors privés, ces successions de phases liées au jeu des alternances de mandats politiques laissent entrevoir le Festival utilisé comme un pion pour appuyer ou non la politique de la ville et son image. Ils sont deux partenaires forcés à entretenir une relation. Ainsi, le Festival accuse la municipalité d'être relativement « absente » du point de vue financier mais aussi d'être « trop présente » sur « son » terrain de la BD.

En effet, la mairie ne dédaigne pas les retombées économiques positives, voire fortuites, et une forte identité locale grâce à cet événement.

Deuxièmement, il y a le conflit, voire la concurrence, entre le Festival International de la Bande Dessinée (FIBD) et le Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (CNBDI). Ce problème résulte surtout du fait que les deux structures ne sont pas sur un même pied d'égalité. En effet, d'un côté, le CNBDI, n'a pas à se soucier de boucler un budget car ce dernier est garanti par l'Etat (subventions provenant du Ministère de la Culture), de l'autre, le FIBD a à se soucier des restrictions budgétaires, de la recherche de sponsors et de mécènes.

Rappelons cependant que le musée de la bande dessinée rassemble le plus grand nombre de visiteurs pendant les quatre jours du Festival, mais que le reste de l'année il peine à ne pas être désert : avec un peu plus de 50 000 visiteurs par an, plus d'un tiers résulte de la seule semaine du Festival. Même s'il est l'équipement culturel le plus fréquenté de la Charente, il restera à jamais tributaire des subventions étatiques.

Quoique équipement national, le CNBDI se rapproche de plus en plus du Conseil Général, entité départementale, ce qui la met dans une position délicate. Pourtant, son rapprochement avec Magelis lui permet de sortir de son isolement spatial et de retrouver une certaine centralité, voire de devenir l'équipement phare de Magelis à ce jour.

²² *Ibid.*, p. 286 (terme employé par les auteurs).

Troisièmement, il y a le conflit (minime) entre le SMPI Magelis et le Festival qui tient seulement sur le fait que ce dernier n'est pas partie prenante de la réalisation du projet Magelis, sauf d'un point de vue de l'influence historico-culturelle.

En effet, cette synergie générale autour du thème de l'image, au service de l'identité culturelle, se fait à l'écart du Festival qui apparaît en situation périphérique car éphémère. De plus, nous pouvons y déceler un glissement d'intérêt du centre de gravité de la bande dessinée vers l'image, terme plus générique qui englobe le neuvième art mais qui ne lui donne plus l'exclusivité. Ainsi, le vaste projet Magelis ne fait plus la part belle à cet art mais ne le délaisse pas pour autant, la preuve en est avec la création du nouveau musée de la bande dessinée et de la Maison des Auteurs²³.

« Le festival [...] reste finalement le seul des acteurs en présence à ne pas avoir de véritable base territoriale, les autres ayant réussi à territorialiser son propre héritage. On pourrait se demander si le fait que plusieurs grands projets soient en cours dans le cadre de Magelis, ne rend pas le FIBD plus vulnérable que jamais : ayant assuré son rôle « historique », il pourrait disparaître de la même manière que les papeteries des bords de la Charente ayant servi de vague argument de filiation entre la tradition papetière et le profil BD de la ville²⁴. »

En outre, « le règne du chacun pour soi²⁵ » subsiste dans la politique angoumoise. En effet, l'Etat, principal bailleur de fond du CNBDI²⁶, ne veut pas connaître Magelis, qu'il considère comme l'affaire exclusive des collectivités locales. Alors que ces dernières voient, au contraire, dans le CNBDI une pièce maîtresse du dispositif de Magelis. Quant à la Région, présidée par Ségolène Royal, celle-ci fait comme si l'appellation Magelis était nulle : elle ne parle que de la « Vallée de l'image²⁷ ».

« S'agit-il d'un cas d'école, exemplaire de la versatilité des politiques culturelles, de la non-concordance entre les visées nationale, régionale et locale et de la dilution, avec le temps, des orientations décidées au plus haut niveau²⁸ ? »

Dans tous les cas, les différents échelons de l'autorité publique sont difficiles à satisfaire et cela empêche une harmonisation de ces entités, complique la marche de ces institutions et, souvent, empêche que celles-ci aient une « feuille de route²⁹ » claire, la fermeture du CNBDI et de son musée étant les exemples les plus représentatifs.

Toutefois, au-delà de ces conflits, une « harmonisation urbaine » se met en place petit à petit pour valoriser l'image de la ville.

²³ Résidence accueillant des artistes.

²⁴ Maria GRAVARI-BARBAS et Philippe VIOLIER, *Op. cit.*, p. 295.

²⁵ Thierry GROENSTEEN, *Op. cit.*, p. 147 (termes de l'auteur).

²⁶ Le CNBDI obtient ses subventions de l'Etat mais ses murs appartiennent à Magelis.

²⁷ Dénomination inconnue de tous mais qui fut pourtant employée lors de l'inauguration du nouveau Musée de la bande dessinée en juin 2009.

²⁸ Thierry GROENSTEEN, *Op. cit.*, p. 149.

²⁹ Thierry GROENSTEEN, *Ibid.*, p. 144 (terme de l'auteur).

3 – DU FESTIVAL DE LA BD A LA CAPITALE DE LA BD :

Angoulême bénéficie de la notoriété que lui confèrent le CNBDI et le FIBD mais elle n'est pas l'acteur local qui a le plus précocement « capitalisé » les retombées de l'évènement. Tandis qu'à l'échelon national, la mise en avant du neuvième art se met en place depuis les années 1980 avec notamment le souhait du CNBDI, à l'échelon municipal il faudra attendre les années 1990 pour que la ville réfléchisse et agisse dans cette direction.

Elle s'est vue peu à peu identifiée à un évènement éphémère. Lentement, elle a réalisé que le FIBD pouvait être un atout pour son image, avec un potentiel énorme de retombées touristiques, pendant ou en dehors de ces quatre jours. En voulant s'appuyer sur l'image de la BD, s'est alors posée la question sur la façon dont cet art pouvait rejaillir sur sa réalité matérielle pour la valoriser et mettre en avant ce lien ville/BD.

La municipalité a installé progressivement de traces pérennes qui font référence au thème du Festival. En somme, ces inscriptions spatiales et durables s'appuient sur une manifestation qui investit les lieux de manière provisoire : la ville procède à la « pérennisation d'un évènement éphémère³⁰ » pour développer l'économie locale.

« La tentation de concilier ce qui est a priori inconciliable, l'éphémère (la fête) et le durable (la ville), est forte dans le contexte urbain contemporain, avec le glissement de la ville productive vers la ville festive. Dans le cas d'Angoulême, ces tendances sont particulièrement parlantes : les matérialisations concrètes et symboliques de l'évènement BD visent à projeter la ville en permanence dans un espace et un temps festivaliers³¹. »

Progressivement, la municipalité a mis en place une politique urbaine de plus en plus nette et ambitieuse, en utilisant des « médiums » plus ou moins novateurs.

Tout d'abord, avec le « *programme murs peints* ».

Quelques initiatives isolées et privées avaient été établies dans les années 1980 mais c'est à la fin des années 1990 que la municipalité lance cette initiative de grande ampleur : les auteurs de bandes dessinées sont invités à investir les murs de la ville.

L'élément déclencheur a été l'exposition « *Sur les traces d'André Juillard* » de 1997, premier parcours alliant patrimoine et BD.

³⁰ Maria GRAVARI-BARBAS et Vincent VESCHAMBRE, « S'inscrire dans le temps et s'approprier l'espace : enjeux de pérennisation d'un évènement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême » in *Annales de Géographie*, n° 643, mai-juin 2005, p. 285 (même terme que le titre de l'article).

³¹ *Ibid.*, p. 305.

En effet, récompensé du Grand Prix de la Ville d'Angoulême au FIBD de 1996, André Juillard est alors exposé l'année suivante, comme le veut la tradition, dans les hauts lieux du Festival³² et, pour la première fois, hors les murs. Il a conçu ce parcours dans les rues du Vieil Angoulême pour faire le lien entre les différents lieux d'exposition.

Ainsi, le visiteur est invité à flâner en suivant les personnages qu'il a créés.

Cette « intrusion » de la bande dessinée dans l'univers urbain eut un tel succès qu'au lieu de rester seulement jusqu'à l'été 1997, ces œuvres murales sont encore visibles aujourd'hui. Première tentative salutaire car elle a provoqué un effet d'entraînement en prouvant que cela ne créait pas de discordances avec le patrimoine architectural angoumois. Ce parcours a posé les jalons de ce que sera ce programme.

De plus, la même année, durant le Festival, une rencontre est organisée par le journal départemental *La Charente Libre* entre le Maire Philippe Mottet et *CitéCréation*³³. Elle débouchera sur la décision d'une programmation de réalisation de murs peints sur une durée de trois ans, le « *programme murs peints* ».

Son lancement est le signe d'une évolution nouvelle dans l'histoire de la ville : elle commence à assumer son héritage récent. Cette affirmation politique est également une réponse apportée à la promotion du territoire angoumois : la vocation spécifique et la dimension essentielle de l'identité d'Angoulême sont enfin affirmées et inscrites aux yeux de tous dans son tissu urbain³⁴.

Aujourd'hui, la municipalité compte une vingtaine de murs peints (Planche n° 2), la plupart situés dans le centre-ville. Ces œuvres originales, issues de la collaboration entre des artistes de BD et l'équipe *CitéCréation*, sont devenues un marqueur de l'identité de la ville en signalant Angoulême en tant que ville de la bande dessinée en France.

Ensuite, pour conforter son image, la ville a créé d'autres indices plus ou moins évidents, de nouvelles inscriptions permanentes dans l'espace.

En effet, son mobilier urbain a évolué. L'exemple le plus représentatif est ses plaques : certains noms de rue ou numéros de porte sont indiqués à l'intérieur de phylactères (« bulle »), symboles forts de cet art.

³² A l'Hôtel de ville, au Musée des Beaux-Arts et au CNBDI.

³³ Entreprise d'art mural basée à Oullins (banlieue lyonnaise) et fondée en 1978. Cette coopérative est le leader mondial des murs peints, elle a réalisé plus de 470 fresques monumentales. En France, sa réalisation la plus emblématique est le *Musée Urbain Tony Garnier* à Lyon ; www.cite-creation.com (23-03-10).

³⁴ Initiative déjà connue à Bruxelles et réalisé par la même entreprise, voire les mêmes artistes pour certains.

Il y a également deux autobus customisés dans un univers connu de BD et des statues de personnages célèbres³⁵ disséminées dans la ville.

Avec tous ces indices, le visiteur ne peut ignorer le lien inaliénable entre le neuvième art et Angoulême : une valorisation réciproque se crée tout au long de l'année pour attirer les touristes et conforter son image.

5 – PRESENTATION DU SYNDICAT MIXTE DU PÔLE IMAGE – MAGELIS, MAÎTRISE D'OUVRAGE DU NOUVEAU MUSEE :

Le Festival a été l'occasion d'une reconversion économique et un atout de développement pour la ville. Par la suite, de nombreux lieux, issus de la dynamique festivalière, ont été créés pour exister de façon pérenne. Il aura fallu attendre le début des années 1990 et la mise en service du CNBDI pour voir ces réalités matérielles se concrétiser. Ainsi, le Festival a engendré de nouveaux lieux emblématiques et de nouvelles spatialités : le CNBDI ne se trouve pas dans l'espace festivalier habituel, c'est-à-dire le centre-ville, mais sur les bords de la *Charente*. Il constitue un pôle secondaire de la manifestation, un élargissement de l'espace festivalier et, surtout, une réconciliation entre la ville haute et la ville basse.

Ces retombées matérielles et spatiales, en dehors du CNBDI, sont le fait du Syndicat Mixte du Pôle Image – Magelis. Son siège social est situé au 3 rue de la Charente à Angoulême, plus particulièrement dans le Château de Dampierre.

Fondé en 1997, Magelis est un large projet de développement territorial centré sur l'image. Il est le premier Pôle Image créé en France, plus particulièrement, il est un pôle de développement économique de la filière image d'Angoulême.

Dès sa naissance, sa stratégie de développement s'oriente vers les talents créatifs en soutenant et collaborant avec les écoles, les entreprises et les auteurs, tout cela, dans le but de favoriser et stimuler la croissance des secteurs dédiés à l'image.

« Image, urbanisme, culture : trois axes clés d'un grand dessein³⁶. »

La diversité des dimensions du Pôle Image (économique, technologique, culturelle, patrimoniale, scientifique) préfigurent une mutation urbanistique qui, à terme,

³⁵ Le buste d'Hergé et la statue du marin Corto Maltese ou celle du Marsupilami.

³⁶ Denis PEAUCELLE, *Op. cit.*, p. 87.

transformera et insufflera une nouvelle dynamique au cœur historique et urbain de la ville d'Angoulême. Son concept novateur donne à toute son originalité.

Pionnier dans le développement des métiers de l'image, son rôle est de promouvoir la filière image sur le département de la Charente, par l'implantation et l'accompagnement des entreprises, la mise en place de structures de formations adaptées, le développement de la recherche liée aux images et la réalisation d'aménagements urbains dédiés à l'image. Ainsi, au travers d'une politique active de soutien financier aux projets, le SMPI permet de conforter et de développer l'identité culturelle de la ville d'Angoulême.

En quelques chiffres, Magelis est le premier fonds d'aide régional à la production d'images, le second pôle de production d'images animées en France, un ensemble d'une centaine d'entreprises de l'image dont 20 studios d'animation, un vivier de 900 professionnels de l'image et de 8 écoles de l'image.

Juridiquement, le SMPI Magelis est un établissement public administratif. Il est composé de 4 collectivités territoriales, dont la répartition budgétaire est la suivante :

- 60% des participations pour le Conseil Général de la Charente ;
- 20% des participations, le Conseil Régional Poitou-Charentes ;
- 10% des participations, la Ville d'Angoulême ;
- 10% des participations, la Communauté d'Agglomération du Grand Angoulême.

L'Etat et l'Europe contribuent de manière active à l'essor du projet.

Le SMPI favorise l'éclosion d'un savoir-faire unique dans les métiers de l'image, ce qui fait toute la réputation de la ville d'Angoulême au plan national et international. Fédérateur, le Pôle Image a instauré des rapprochements uniques et bénéfiques entre les différents acteurs de l'Image, ce qui constitue sa véritable valeur ajoutée et sa réputation en général.

Magelis se définit lui-même comme « un producteur d'images, un réalisateur de projets et un distributeur de talents³⁷ ».

Tout d'abord, « producteur d'images » :

Pour ce qui concerne les métiers liés à l'image. Les studios de Magelis ont contribué à la réussite de nombreuses réalisations qui en font des références prestigieuses³⁸.

³⁷ Sous-titre de sa brochure de présentation, 2009.

Ensuite, « distributeur de talents » :

Avec la création et le soutien aux écoles spécialisées qui permettent de former les futurs jeunes professionnels dans tous les domaines possibles en rapport à l'image.

Enfin, « réalisateur de projets » :

Avec l'aménagement d'équipements culturels et urbains. A travers ces projets, il propose des solutions adaptées aux besoins de requalification urbaine posés par l'héritage de la restructuration industrielle de certains quartiers tout en répondant à la demande de locaux. En résumé, Magelis répond à une double attente en les réalisant : insuffler la renaissance de quartiers abandonnés à travers une requalification urbaine et une conscience patrimoniale ; et accueillir comme il se doit les acteurs de l'identité culturelle d'Angoulême.

Le Service des Projets du SMPI – Magelis est composé de 14 personnes³⁹ pour gérer tout particulièrement l'aménagement d'équipements culturels et urbains au service de l'image, ainsi que de la gestion et de la maintenance de ce patrimoine.

5 – PRESENTATION DE LA ZAC MAGELIS ET SES PROJETS URBAINS :

« Dès le milieu des années 1990, le Syndicat mixte du développement industriel d'Angoulême a mis en place une politique d'acquisition pour le compte du Syndicat mixte de Pôle image. Les réserves foncières ainsi constituées ont été rétrocédées au Syndicat mixte Magelis transformé en SEM⁴⁰ en septembre 2000, présidée par Philippe Motet. La Ville, sur le territoire de laquelle se trouve la ZAC, délègue ses pouvoirs d'urbanisme à la SEM⁴¹. »

Le vaste projet d'urbanisme du Syndicat se développe au cœur de la ville, le long de la *Charente*, regroupant les quartiers de Saint-Cybard (sur la rive droite) et de l'Houmeau (rive gauche), là où, jusqu'au milieu des années 1970, des industries papetières ont prospéré.

Magelis a créé la Zone d'Aménagement Concerté « Cité Magelis », dit la « ZAC Magelis » ou la « Cité Magelis » en 2002 (Annexe 2), pour favoriser la réhabilitation et la rénovation de ces quartiers et, ainsi, redonner une âme aux friches industrielles dépossédées de leurs fonctions.

³⁸ « Kirikou et la Sorcière », « Astérix et les Vikings », « Code Lyoko », « Père et Maire », « Nos jours heureux », « Mammuth » pour ne citer que ces exemples.

³⁹ Le directeur et son assistante ; 4 employés à la direction administrative et financière (la directrice, l'assistante comptabilité, l'assistante et une responsable administrative) ; 2 employés au service formation (une chargée de mission et son assistante) ; 2 employés au service communication (une chargée de mission et son assistante) ; 2 ingénieurs et une assistante ; un salarié pour l'aide à la production.

⁴⁰ Société d'Economie Mixte.

⁴¹ Maria GRAVARI-BARBAS et Vincent VESCHAMBRE, *Op. cit.*, p. 295.

En effet, ayant perdu leur vocation de production, le SMPI leur donne une nouvelle envergure en les réhabilitant tout en respectant ce patrimoine industriel, mais aussi en l'agréant d'un nouvel environnement urbain et paysagé adapté.

Fabienne Doucet, chargée de communication au SMPI, a écrit en juillet 2002 :

« Sous l'impulsion de Magelis, deux quartiers chargés d'histoire, Saint-Cybard et l'Houmeau, vont se forger une nouvelle identité, alors que de grands équipements structurants émergeront en harmonie avec le patrimoine existant, au cœur d'un environnement préservé et revalorisé. Le succès de Magelis, qu'il soit économique, architectural ou ludique, contribuera au rayonnement culturel et touristique de la Charente⁴². »

La ZAC est composée de 7 îlots (numérotés de 1 à 7) représentant une surface totale de plancher d'environ 180 000m². L'ensemble des opérations vise à terme à réconcilier la ville avec la *Charente* par un aménagement des abords laissés depuis trop longtemps à l'abandon : la réhabilitation et la construction de bâtiments ; la création de pistes cyclables et piétonnes ; le franchissement de la rivière par la création d'une passerelle ; la requalification des voiries ; etc.

Cette réutilisation de friches urbaines s'inscrit dans la loi S.R.U.⁴³ qui incite à la limitation de l'étalement urbain et à la reconstruction de la ville sur elle-même en composant avec son propre patrimoine.

Le SMPI Magelis a déjà matérialisé son ambitieux programme urbain à travers des réalisations d'envergure certaines : les aménagements extérieurs des Chais avec la transformation du quai de la Charente en espace piéton et deux roues ; la construction de la passerelle Hugo Pratt permettant de relier les différents équipements de la CIBDI mais aussi de desservir les îles de la Charente ; l'aménagement du nouveau musée de la bande dessinée ; la rénovation de l'Îlot Saint-Cybard (création de logements étudiants, de commerces et de bureaux) ; la rénovation de la « Maison alsacienne » accueillant *Poitou Charente Cinéma* ; la réhabilitation de plusieurs bâtiments pour accroître l'offre en immobilier d'entreprises ; la réhabilitation de l'immeuble Eymard pour en faire la Maison des Auteurs, lieu de résidence d'artistes ; la réhabilitation du Château de Dampierre pour accueillir l'École des Métiers du Cinéma d'Animation.

En résumé, la ZAC représente une grande opération d'urbanisme à l'échelle de la ville. Elle est composée de bâtis datant essentiellement de la fin du XIX^{ème} siècle et

⁴² Denis PEAUCELLE, *Op. cit.*, p. 94.

⁴³ Loi n° 2000-1208 du 13 décembre 2000 relative à la « Solidarité et au Renouveau Urbains ». Elle a modifié en profondeur le droit de l'urbanisme et du logement.

du début du XX^{ème} siècle. Elle comprend plusieurs édifices de qualités, certains ayant leur phase de patrimonialisation terminée ou en cours.

Ces deux quartiers symbolisent un grand projet (en termes de durée et d'espaces), la volonté d'un « prolongement industriel » autour de l'image. En effet, Magelis trouve sa légitimité dans une réelle identité historique de la ville : ses projets s'appuient sur un patrimoine industriel et une tradition papetière révolue. Ainsi, elle conforte son image en créant un lien entre passé et présent. En effet, elle s'appuie sur son propre patrimoine bâti et son secteur d'activité florissant par le passé, tout en développant de nouvelles politiques patrimoniales et son nouveau secteur d'activité, c'est-à-dire la BD et l'image en général. En somme, l'activité papetière a fait place à la notion générale d'image : la culture succède à l'industrie.

« L'histoire se perpétue... Des moines copistes, aux imprimeries, en passant par les toutes récentes créations numériques, Angoulême n'a cessé au travers des siècles de raconter son histoire en images. Magelis s'inscrit ainsi dans une continuité, perpétuant la longue et riche tradition de l'industrie papetière sur laquelle s'est bâtie la notoriété d'Angoulême de la fin du 19^e siècle aux années 1970, à travers la mise en œuvre d'un pôle d'excellence de l'image qui tire sa force de sa pluralité⁴⁴. »

6 – DES CHAIS AU NOUVEAU MUSEE, L'HISTOIRE DU SITE :

Le site retenu se trouve sur l'îlot 1 de la ZAC Magelis dans le quartier Saint-Cybard⁴⁵ (en face de l'îlot 2 où se trouve le « bâtiment Castro ») dans d'anciens chais (entrepôts d'eau-de-vie et de vin) reconvertis par la suite en usine de feutres. Il est desservi, d'un côté, par la rue de la Charente, le quai de la Charente, et de l'autre, par la rue des Abras (Annexe 1).

« D'abord déployée dans le bâtiment monumental et visionnaire imaginé par Roland Castro à la fin des années quatre-vingts et dans une magnifique maison perchée sur les remparts abritant les ateliers des auteurs en résidence, la cité traverse la Charente et installe en juin 2009 son musée de la bande dessinée sur la rive droite, dans un troisième bâtiment. [...] ces anciens chais ont été admirablement restaurés et réhabilités par Magelis [...]⁴⁶. »

L'îlot 1 est représentatif de l'histoire d'Angoulême : la ville regorge de nombreux vestiges hétéroclites laissés au cours des siècles par de nombreuses activités allant de la religion à la culture en passant par l'industrie (Planche n° 3).

Pendant l'ère industrielle, de 1850 à 1945, un grand nombre d'usines s'égrènent le long des cours d'eau pour l'apport d'énergie hydraulique et la disposition de voies de

⁴⁴ Denis PEAUCELLE, *Op. cit.*, p. 94.

⁴⁵ Le quartier doit son nom à l'ermite qui y vécut au VI^{ème} siècle.

⁴⁶ Jean-François BODIN, Gilles CIMENT, Ambroise LASSALLE, *Op. cit.*, p. 2.

communication. Le secteur papetier s'est concentré aux alentours d'Angoulême en raison sans doute de la qualité particulière de l'eau⁴⁷.

Après avoir fait la fortune de la ville depuis le XVI^{ème} siècle, la papeterie connaît de graves problèmes⁴⁸ dus à la crise mondiale des années 1970 : l'industrie du papier s'effondre. Symboles de la ville depuis deux siècles, les usines ferment une à une.

L'ère papetière

Vers 1840, le quartier de Saint-Cybard n'est composé que de quelques hameaux mais se trouve à proximité de ces grandes papeteries.

Quelques années plus tard, Moïse-Victor Weiller, contremaître en toiles métalliques, s'installe à Angoulême. En 1846, il installe son premier atelier de tissage de toiles métalliques⁴⁹, rue de Saintes, dans le quartier. Les « affaires » de la famille se développent graduellement et de nouveaux bâtiments viennent s'ajouter aux précédents.

Vers 1908, son usine de feutres pour papeterie de Nersac est transférée dans les anciens chais situés quai de la Charente. Ces chais ont été construits en 1857 pour François et Léonard Léger négociants (architectes inconnus⁵⁰).

En 1910, la Société Weiller et Cie regroupe dans le quartier Saint-Cybard toutes ses activités (toiles métalliques et feutres pour papeteries).

Puis en 1929, les activités liées aux toiles métalliques sont vendues et transférées en dehors de la ville. Alors, des années 1930 à 1965, la Société Weiller a une seule activité : la fabrication des feutres pour papeterie dans les anciens chais. Entre temps, en 1935 et 1956, de nouveaux bâtiments sont construits pour doubler la surface de l'usine et ainsi accueillir de nouvelles machines (Planche n° 4).

En 1966, pour faire face à la crise, la COFPA⁵¹ est créée : un regroupement d'usines de feutres pour papeterie, dont l'usine Weiller.

Après une multitude de déboires économiques, l'usine de Saint-Cybard ferme en 1995 (son activité et ses employés sont transférés au Gond-Pontouvre).

« Après plus d'un siècle et demi d'activités industrielles, les bruits des machines se sont tus, les employés ont cessé d'animer le quartier par leurs allées et venues, les bâtiments ont perdu leur vocation de production⁵². »

⁴⁷ Pierre DUBOURG-NOVES, *Histoire d'Angoulême et de ses alentours*, Univers de France, Privat, 1989, 319 p.

⁴⁸ Baisse de la demande, hausse du prix de l'énergie pour les machines, hausse du carburant pour les moyens de transports et concurrence étrangère qui a la matière première sur place.

⁴⁹ Denis PEAUCELLE, *Op. cit.*, p. 67 : l'utilisation de la toile métallique et du feutre est indissociable du processus industriel de fabrication du papier.

⁵⁰ Wulf VAN RIESEN, *Patrimoine industriel – Charente*, Indicateur du patrimoine, L'inventaire, 1997, p. 21.

⁵¹ Compagnie Française de Feutres pour Papeteries et des tissus industriels.

⁵² Denis PEAUCELLE, *Op. cit.*, p. 81.

L'abandon du site

Cette époque industrielle révolue provoque un manque de repères pour toute une classe de la population. Ces vestiges restent un point d'ancrage pour la mémoire ouvrière, groupe social important qui rassembla jusqu'à 3 000 travailleurs sur ce site. Cette volonté du « réemploi » urbain permet d'apporter un enjeu social, voire affectif, en donnant un avenir à ce passé si particulier et en conservant ses traces : la ville crée un nouveau lieu de vie.

Le quartier de Saint-Cybard se transformera en friches industrielles de 1995 à 2001 : l'ancienne usine devient le lieu d'attrait pour les squatters, les graffitis et la végétation (Planche n° 5).

La culture succède à l'industrie

Pour redonner une âme à ces vestiges dépossédés de leurs fonctions, Magelis propose un ambitieux projet de réhabilitation du site afin que les chais puissent accueillir deux structures : à gauche, les « Studios Paradis⁵³ » et, à droite, « L'Arobase du Nil⁵⁴ ». Le projet de réaménagement de l'édifice s'est mis en place en quatre phases :

Phase 1 : Destruction de tous les édifices « parasites » existant autour des chais. Cela permet de dégager un immense parvis entre le fleuve et la magnifique façade du bâtiment, jusque là invisible (Planche n° 6).

Phase 2 : Réhabilitation des chais dans un esprit de respect et de conservation de l'esprit de la construction originelle (Planche n° 7).

Après la restauration des éléments conservés, deux halles symétriques et identiques ont été « accolées » à l'arrière (Planche n° 8) par un jeu de verrière constituant une voie centrale. Ces deux premières phases sont l'œuvre de l'architecte Dominique Deshoulières.

Phase 3 : Mise en place des « Studios Paradis » dans la partie Ouest (gauche) des chais, terminés depuis 2004.

Phase 4 : Installation du musée de la bande dessinée dans la partie Est (droite) des chais, ouvert en juin 2009 et réalisé par Jean-François Bodin.

⁵³ Parcours-spectacle émotionnel et interactif dédié à l'histoire du 7^{ème} art à travers 9 salles dont la scénographie a été réalisée par Delphine Pietri (Atelier Etoile Rouge). Ce projet culturel et ludique s'est appuyé sur les collections cinématographiques de deux Charentais, René Charles et Guy Goursaud. Cette réalisation est terminée depuis 2002 mais reste aujourd'hui fermée au public pour des problèmes de droits d'auteurs et de recherche de gestionnaire(s).

⁵⁴ Espace de visite qui permettra aux visiteurs de s'initier à la pratique des nouvelles images et de mieux en comprendre les applications. Ce projet sera vite abandonné pour être situé ailleurs.

7 – LA REHABILITATION DES CHAIS :

Seul le bâtiment central (les chais), historique, a été conservé, soit 2135 m² d'emprise au sol. Celui sur rue (ateliers additionnels à l'arrière) a été intégralement démolit et reconstruit en conservant les mêmes volumes, soit 5222 m² sur un seul niveau⁵⁵. Les bâtiments composites en avant de la façade historique et les hangars sur l'arrière ont été également démolis (Annexe 3).

En 1988, les chais ont fait l'objet d'une étude⁵⁶ portant sur le repérage du patrimoine industriel, malgré tout, cette usine reste un édifice non protégé par le statut de Monument Historique.

Description détaillée du bâtiment

Composés d'une façade en pierre Fontbelle⁵⁷ de 107 m de long, les chais sont constitués de 11 corps de bâtiments (numérotés de 1 à 11 dans le sens Est/Ouest) dont les pignons sur cour forment un ensemble ordonnancé.

Ces bâtiments juxtaposés sont formés de trois groupes de trois pavillons ; chacun des groupes étant séparé par un pavillon à fronton⁵⁸ triangulaire au décor composé de sculptures d'ornements végétaux (pavillon 4 et 8). Le n° 8 se singularise en plus par un campanile⁵⁹ placé en proue sur le toit.

Les 11 façades sont dotées d'une modénature et d'ouvertures régulières et symétriques, et flanquées de pilastres⁶⁰. Ces ouvertures sont, soit des arcs⁶¹ segmentaires, soit des arcs en plein-cintre, soit des œils-de-bœuf⁶².

⁵⁵ Dominique DESHOULIERES, Hubert JEANNEAU, Beture Conseil Traces, Dossier *Pôle Image – Cité Magelis – Faisabilité Chais*, novembre 2000, p. 4.

⁵⁶ Wulf VAN RIESEN, notice n° IA00066113 ; www.patrimoine-de-france.org/richeesses-82-24049-158006 (30-06-10).

⁵⁷ Pierre naturelle en calcaire crayeux d'aspect blanc et à grains très fins, originaire de La Rochebeaucourt (Dordogne) à 30 km au Sud-Est d'Angoulême (www.rocamat.fr, 15-08-10).

⁵⁸ Mathilde LAVENU, Victorine MATAOUCHEK, *Dictionnaire d'architecture*, Editions Jean-Paul Gisserot, Luçon, 1999, p. 64.

Fronton : couronnement de forme généralement triangulaire constitué d'un tympan et d'un cadre mouluré.

⁵⁹ Mathilde LAVENU, Victorine MATAOUCHEK, *Ibid.*, p. 27.

Campanile : petit clocher placé sur la faîte d'un toit [...]. (à l'origine, le pavillon 4 en avait un aussi).

⁶⁰ Mathilde LAVENU, Victorine MATAOUCHEK, *Ibid.*, p. 97.

Pilastre : élément vertical rectangulaire et peu saillant du nu du mur auquel il est adossé ; par ses dispositions et sa composition il s'apparente aux supports verticaux, sans toutefois en avoir la fonction.

⁶¹ Mathilde LAVENU, Victorine MATAOUCHEK, *Ibid.*, p. 11.

Arc : construction en maçonnerie constituée de pierres taillées, disposées suivant une courbe.

⁶² Mathilde LAVENU, Victorine MATAOUCHEK, *Ibid.*, p. 88.

Œil-de-bœuf : lucarne comportant une fenêtre circulaire ou ovale.

Les chais sont tous composés d'un rez-de-chaussée et d'un étage en surcroît, avec une charpente en bois apparente. Les couvertures sont à deux versants, toits à longs pans couverts de tuiles mécaniques dont le faîtage est orienté Nord-Sud. Le gros-œuvre est composé de moellon, de calcaire, d'enduit et de pierre de taille.

En 2000, juste avant leur réhabilitation, les chais présentaient différents états de conservation. En vu de leur diagnostic architectural⁶³ (Annexe B), Dominique Deshoulières proposa des solutions qui furent toutes retenues car elles étaient en totale harmonie avec les volontés de Magelis.

L'édifice restauré et agrandi :

Après leur restauration, l'agence de Dominique Deshoulières aménagea également l'ensemble. Elle fut chargée uniquement de l'enveloppe sans savoir quels programmes culturels exacts ces chais allaient recevoir. Pour résumer, l'édifice dispose de deux constructions « jumelles » permettant d'accueillir deux équipements desservis par un hall et une voie commune (Planche n° 9).

A l'Ouest, le pavillon 1 accueille les « Studios Paradis » ; à l'Est, le pavillon 2 accueille le musée de la bande dessinée (Annexe 4).

Ainsi, l'édifice se compose de six entités⁶⁴ :

N° 1 – les anciens chais : au Sud, à 40 m en retrait et parallèle à la *Charente*, les 11 corps de bâtiments ont une hauteur minimale de 5,2 m, les dimensions de l'ensemble sont de 107 m sur 19 m et leur niveau est à 31,11 ;

N° 2 et 3 – les 2 halles : au Nord, à l'arrière par rapport aux chais et à la *Charente*, de forme proche du carré (49 m x 45 m), couvertes en cuivre, sont sans prise de lumière naturelle sauf sur la façade Nord. Elles s'appuient sur des murs périphériques couverts de clins⁶⁵ en bois à l'extérieur et sur 4 piliers intérieurs. Ces derniers définissent un faux carré central de 820 m² surplombant en lanterneau (7,5 m de hauteur en rive et près de 11 m au centre). La superficie d'un pavillon est de 2180 m², leur niveau est à 32,51 ;

⁶³ Dominique DESHOULIERES, Hubert JEANNEAU, Beture Conseil Traces, *Op. cit.*, p. 6.

⁶⁴ SYNDICAT MIXTE DU POLE IMAGE, *Musée de la bande dessinée à Angoulême – Programme Architectural et Technique*, décembre 2005, 52 p.

⁶⁵ Recouvrement à clin : revêtement des murs extérieurs d'un bâtiment par des planches horizontales se recouvrant partiellement ; www.larousse.fr (15-08-10).

N° 4 – la galerie de jonction centrale Nord/Sud : placée orthogonalement par rapport aux chais et entre les deux grandes halles, a un système à éclairage zénithal. Son niveau va de 31,11 à 32,51 ;

N° 5 et 6 – les 2 galeries de jonction Est/Ouest : assurent les liaisons entre les chais et les pavillons 1 et 2, également avec système à éclairage zénithal, de largeur de 3 m, leur niveau est à 31,11.

L'édifice se divise ainsi en deux parties, Ouest et Est, chacune séparée par des espaces communs que sont donc la galerie traversante Nord/Sud et l'accueil placé dans les trois chais centraux. Le niveau du sol originel des chais (31,11) n'a pas été modifié, ce qui les place dans la zone rouge du PPRI⁶⁶ dont la crue de référence peut atteindre 32,45. Les sols des deux halles (au niveau 32,51) ne sont pas affectés par cette contrainte car la totalité du plancher a été rehaussé, ce qui est le cas également du plancher des chais côté « Studios Paradis » uniquement.

Présentation de l'auteur de cette réhabilitation : Dominique Deshoulières

L'agence Deshoulières Jeanneau Architectes a été choisie par le SMPI Magelis à travers un marché de définition⁶⁷ lancé en 2000. Celui-ci englobait de nombreux projets avec une spatialisation vaste dans la ZAC Magelis.

Leur première opération en collaboration avec Magelis a été la réhabilitation des chais : la maîtrise d'œuvre a révélé à la ville une façade de grande qualité en dégagant un vaste parvis le long du fleuve ; elle a reconstruit les volumes historiques des chais ; elle a créé deux halles d'exposition de grand volume sans rupture avec le gabarit des chais, mais surtout, elle a su articuler le programme autour de l'axe de composition du projet urbain général dans lequel il s'incluait.

Leur deuxième opération, toujours d'actualité depuis 2002, est un processus d'envergure en termes de temps et d'espace. En effet, dans le cadre de l'étude générale d'urbanisme et de paysage de la Cité Magelis, l'agence a tout d'abord mené une étude pour l'aménagement des espaces publics autour des anciens chais. Suite à cette

⁶⁶ Plan de Prévention des Risques d'Inondation.

⁶⁷ Jacques CABANIEU (dir.), *Les marchés de définition*, Paris, Mission Interministérielle pour la qualité des constructions publiques, mars 1997, p. 12.

Marché de définition : Appel à la concurrence lancé lorsque le pouvoir adjudicateur n'est pas en mesure de préciser les buts et performances à atteindre, les techniques à utiliser, les moyens en personnel et en matériel à mettre en œuvre. [...] Sur un plan général, un tel processus d'étude présente un intérêt particulier lorsque le problème posé au décideur est si complexe qu'il nécessite une véritable réflexion en partenariat avec la maîtrise d'œuvre : besoin d'examiner et de comparer, besoin de tester et vérifier des idées, d'identifier les potentialités d'un site.

réflexion générale, elle a créé, entre autres, une liaison avec le cœur de la Cité Magelis (la « passerelle Hugo Pratt » ou la « passerelle Magelis »), réhabilité des quais de la *Charente* en piste cyclable et promenade piétonne, restauré le parc du Château de Dampierre, réaménagé la halle fluviale et le boulevard Besson Bey, etc.

Cette série de projets reflète tout particulièrement leurs compétences multiples.

Basée à Poitiers, l'agence⁶⁸ a été créée en 1981 et participe depuis à la réalisation de nombreux programmes complexes de toutes natures dans la région Poitou-Charentes.

Associés depuis la fin de leurs études d'architecture, Dominique Deshoulières et Hubert Jeanneau, tout deux nés en 1955, sont diplômés Architecte DPLG en 1978 d'UP6-Paris La Villette.

Actuellement, l'équipe est composée de 4 architectes associés (Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, Jean-Pierre Bécot et Laurence Cussagnet), d'une administratrice, de 3 dessinateurs projeteurs et d'une secrétaire.

Leurs priorités, en terme de programme, sont les équipements publics et l'urbanisme, avec pour thème les contextes urbains délicats, telles que les banlieues. D'ailleurs, Dominique Deshoulières a une vision différente du discours dominant de ce thème fort d'actualités. En effet, pour lui, la destruction n'est pas une solution et il n'existe pas de solution uniforme. Il est pour la « modestie du geste » et non pour les procédures fortes :

« Le jeu des concours d'architecture, désormais anonyme, incite à produire des images choc pour séduire immédiatement. Mais l'exception peut se trouver ailleurs, dans la qualité même du bâtiment et non dans l'apparence⁶⁹. »

A partir des années 1990, leur activité se développe dans le domaine des équipements culturels sur l'ensemble de la France, l'agence compte désormais deux nouveaux associés. En avril 1996, ils décident d'ouvrir une nouvelle agence à Paris pour développer ce domaine comme il se doit.

Depuis 1998, leurs activités urbanistiques se sont développées en s'organisant au sein de *Traces*, G.I.E d'urbanisme et paysage (Groupement d'Intérêt Economique), entité autonome créée en partenariat avec Charlotte Sauvion, paysagiste DPLG depuis

⁶⁸ Agence avec le statut de Société Civile Professionnelle (SCP) d'Architecture Deshoulières-Jeanneau. En 1993, l'agence change de statut juridique pour être une SELAFA d'Architecture D. Deshoulières, H. Jeanneau et Associés (Société d'Exercice Libéral A Forme Anonyme).

⁶⁹ Jean-Luc TERRADILLOS, « Dominique Deshoulières, Vers la modestie du geste » in *L'actualité Poitou-Charentes*, n° 57, juillet 2002, p. 10.

1992. Ils ont mis en commun certaines de leurs activités afin de traiter plus spécifiquement la question du projet urbain (en études préalables et en maîtrise d'œuvre) et ceci tout en conservant leur individualité. En effet, l'agence et Charlotte Sauvion regroupent les activités d'urbanisme et d'aménagement de l'espace public et développent alors leur savoir-faire en termes d'architecture, d'urbanisme et de paysage. Ainsi, ces activités communes leur permettent d'avoir un atout décisif lors d'un concours : ils proposent aux maîtres d'ouvrage un seul interlocuteur, ce qui facilite grandement le déroulement des différentes phases d'un vaste projet urbanistique.

La démarche de l'agence pourrait être synthétisée à travers les seuls exemples de réalisations pour Magelis.

« Le travail de l'agence Deshoulières Jeanneau s'appuie sur de fermes convictions : proposer la ville comme condition de l'architecture, revendiquer un droit d'inventaire de la modernité, rejeter toute posture formelle ostentatoire.

Cela se traduit par un soin particulier au contexte, historique ou contemporain, une réflexion permanente sur l'espace public, une attention à la qualité fonctionnelle de l'édifice au profit de l'utilisateur final, un plaisir de restaurer des bâtiments remarquables et de les prolonger par des architectures actuelles avec une attention depuis toujours aux notions de coût global, de qualité environnementale, d'architecture "durable"⁷⁰. »

Ainsi, l'agence porte un souci permanent dans la relation entre l'ancien et le contemporain, que ce soit en termes urbanistique ou architectural. Ce soin particulier au contexte historique dans une mise en valeur contemporaine montre que Dominique Deshoulières a une éthique patrimoniale forte ; là est toute la politique architecturale de l'agence et l'image qu'elle émane à travers ses réalisations.

8 – PRESENTATION DU PROGRAMME ARCHITECTURAL, TECHNIQUE ET MUSEOGRAPHIQUE :

Au travers de ce programme, nous pouvons percevoir les orientations plus ou moins imposées et les contraintes nuancées.

En effet, le périmètre d'intervention était limité à l'un des deux volumes préexistants. De plus, aucune modification des espaces communs jouxtant n'était possible. L'accès aux sanitaires situé dans le passage central devait être conservé.

En ce qui concerne les contraintes réglementaires (selon le PLU approuvé le 9 avril 2004), celles-ci n'étaient pas un obstacle, même vis-à-vis du PPRI. Cet édifice, situé dans la zone UMag (Plan d'Urbanisme de Magelis donc dans la ZAC Magelis), est

⁷⁰ www.dj-architectes.com/main.php?page=demarche (juillet 2010).

« imposé » par la Servitude AC1 relative à la protection des Monuments Historiques. Encore une fois, il n'est pas classé mais considéré en tant que tel. Son emprise au sol et son Coefficient d'Occupation des sols (COS) étaient sans limites fixées. Pour le PPRI (approuvé le 31 août 2000), la totalité de l'édifice se place en zone rouge mais celui-ci était facilement contournable en rehaussant le terrain.

L'objet de la consultation

Une fois la mission de Dominique Deshoulières terminée, les volumes construits (voire nus) sont livrés tels quels à Jean-François Bodin pour qu'il démarre la quatrième phase de l'aménagement intérieur de l'édifice : intégrer le nouveau Musée de la bande dessinée dans la partie Est des chais.

Ainsi, il dispose d'importants volumes libres pour le musée (Planche n° 10).

Voici leurs descriptions détaillées :

Se situant à l'Est, les anciens chais accueillant le musée sont au nombre de quatre (pavillons 1 à 4). Avec une hauteur libre de 5,20 m, ils se développent sur 745 m² au niveau 31,11 et reçoivent une grande luminosité naturelle grâce à ses nombreuses ouvertures originelles.

La halle Est, faux carré de 2180 m² au niveau 32,51 a une hauteur libre minimale de 6,13 m en périphérie et, sous le lanterneau central, la hauteur libre va de 7,5 m en rive à 10,80 m au centre. Elle est sans lumière naturelle et sa couverture en zinc ne peut être modifiée.

La zone de jonction entre les chais et la halle a une superficie de 130 m² au niveau 31,11 et un éclairage zénithal naturel. Sa hauteur libre est de 3,90 m du côté de la halle et de 4,80 m du côté des chais, suivant leurs niveaux respectifs (32,51 et 31,11), par conséquent, la déclivité de cette verrière est malgré tout dans le sens Nord-Sud. Ces dispositions et ces hauteurs interdisent le passage direct entre d'éventuels entresols situés dans les deux grands volumes que sont les quatre chais et la halle.

N'ayant pas d'attribution originelle, les caractéristiques techniques de l'enveloppe se listent rapidement. Des pieux ont été implantés sous la totalité du sol de la grande halle. D'autres ont été placés en milieu de trame en périphérie du carré central (lanterneau). Un système de longrines⁷¹ relie ces pieux en périphérie du lanterneau. Ainsi, les charges maximales peuvent être de 46 à 118 tonnes. Le sol a été livré brut, le

⁷¹ Sorte de poutre reposant soit sur plusieurs points d'appui, soit sur le sol, et ayant pour fonction de répartir sur eux les charges supérieures ; www.larousse.fr (25-07-10).

volume est libre de réseaux ; les fluides et les passages réseaux démarrent du coin Nord-Ouest de la halle. L'isolation thermique pour la couverture est assurée par des panneaux en laine de verre crêpée de 16 cm d'épaisseur (LURO 614) et de 12 cm en laine de verre pour les murs.

Les contraintes et les possibilités de transformation

Une fois le bâtiment « brut » analysé, les possibilités de transformation intra muros sont rapidement perceptibles. Toutefois, le programme de Magelis appuie différentes hypothèses de transformations par rapport à certains critères :

- sur les dispositions intérieures de l'édifice uniquement ;
- sur la nécessité de hauteur de passage minimale de 2 m ;
- sur les dispositions des baies et éclairages zénithaux, en particulier pour les chais où aucune nouvelle ouverture ne pourra être effectuée ;
- sur l'accord de Dominique Deshoulières, pour pratiquer dans la halle des ouvertures afin d'éclairer les locaux au rez-de-chaussée et de l'éventuel entresol (façades Nord et Est dans l'esprit des ouvertures préexistantes) ;
- sur la nécessité ou non d'une mise hors d'eau des chais.

Pour établir ce programme, les possibilités d'implantation des différentes fonctions ont été testées lors de l'élaboration de scénarios en tenant compte des volumes existants et des possibilités de transformations de l'édifice. Cela a mis en lumière la réalité d'un bâtiment contraignant et de ses capacités à répondre aux objectifs de l'opération. Voici certains exemples significatifs :

- la prédisposition de la halle à recevoir les collections dans les espaces sans lumière naturelle (les expositions permanentes au rez-de-chaussée, les réserves et magasins à l'entresol) ;
- la possibilité de disposer de deux hauteurs sous l'entresol de la halle, 3,80 m en périphérie et 4,80 m dans le carré central ;
- la prédisposition des chais en relation avec l'esplanade de la *Charente* pour recevoir les fonctions publiques (hors expositions) ;
- la localisation imposée de l'accueil du musée dans le chai 4 pour rester en contact avec l'accès central et le passage traversant intérieur, au plus près des sanitaires publics ;
- la destination du rez-de-chaussée à ne recevoir que des fonctions publiques ;

- l'utilisation de l'entresol de la halle pour localiser les surfaces de travail au plus près de la zone des réserves et magasins.

Le scénario de référence

Ainsi, le scénario dit de référence implique des orientations constructives et des localisations préférentielles. Ces choix entraînent un entresollement complet de la halle et partiel des chais, et la mise hors d'eau des fonctions implantées dans les chais qui le nécessitent. Le scénario de référence retenu était le suivant :

L'accueil public de 150 m² : composé d'un hall d'accueil, d'une billetterie – banque d'accueil, de vestiaires individuels ou groupes scolaires, de sanitaires et d'un poste de contrôle (si besoin).

La librairie de 350 m² : constituée d'un espace livres, d'un espace galerie d'exposition, d'un espace boutique, d'une réserve et d'un bureau.

Les espaces d'expositions de 2000 m² : l'espace d'exposition permanente devait être de 1650 m² et de 350 m² pour l'exposition temporaire.

Le service des publics-médiation de 295 m² : composé d'une salle de conférence, d'une réserve, d'une régie, d'un local technique, d'un atelier d'animation graphique, d'une réserve pour l'atelier d'animation, de sanitaires spécifiques.

Le pôle patrimonial de 955 m² : contenant des réserves et des magasins d'une superficie de 685 m² au total et d'espaces de travail de 270 m².

Les réserves et magasins sont décomposés en différents espaces tels que la réserve pour les collections muséales graphiques, de différents sas de consultation, de réserves pour les objets, de différents magasins selon les secteurs (périodiques, albums), de réserves multimédia, d'une réserve photographique et d'une réserve transitoire.

Les espaces de travail, eux, comprennent un local de livraison, un local de déballage/emballage/tri, un espace de stockage pour l'emballage, un autre pour le matériel, un local de quarantaine et de traitement, un atelier de conservation préventive, un atelier d'encadrement, une annexe pour cet atelier, un espace de prise de vue avec une cabine d'enregistrement, et un atelier d'équipement des livres.

Le centre de ressources documentaires de 130 m² : avec une salle contenant 8 postes de consultation et des rayonnages, un petit salon de consultation pour 20 personnes, un bureau pour la responsable, un local de reproduction.

Les bureaux de 305 m² au total : constitués de 14 bureaux avec un ou plusieurs postes (environ 28) selon l'espace, d'une réserve pour les archives administratives et les fournitures bureaux, et d'un espace pour l'attente des visiteurs.

La surveillance technique/entretien/maintenance de 120 m² : composé d'un bureau pour les gardiens, d'un autre pour le responsable technique avec un espace de réunion, d'un espace de stockage pour le matériel d'entretien et les fournitures de maintenance, d'un local pour les vestiaires du personnel de nettoyage et un autre pour celui de gardiennage, d'une réserve pour les livres consultables et d'un local poubelles.

Les locaux communs de 95 m² : contiennent une salle de réunion, un espace pour les délégués du personnel, un coin pour les pauses et des sanitaires privés.

Dans ce programme, chaque espace est minutieusement décrit avec un maximum de descriptions et de directives concernant les priorités HQE⁷² (ambiance climatique et qualité de l'air, ambiance visuelle, acoustique et énergie), les objectifs fonctionnels et techniques (éclairage, sols, murs, plafond, circulation, acoustique, génie climatique, réseaux), les objectifs architecturaux, les surfaces utiles, leur capacité maximale, les équipements particuliers, les liaisons à privilégier, les différents accès, la sécurité.

En effet, chaque espace ayant des fonctions différentes, le cahier des charges varie selon le besoin spécifique de chacune des pièces.

Par exemple, la présence de collections sensibles aux variations climatiques et à la lumière dans les 2/3 des espaces du programme (salles d'exposition, réserves et magasins) imposent le maintien dans ces espaces de conditions hygrothermiques (humidité et température) spécifiques les plus stables possibles et un taux de luminosité réglementaire. Des normes très strictes impliquant l'enjeu de trouver le meilleur compromis entre les exigences de conservation et celles de présentation, autant pour les conditions d'ambiance que pour le mobilier muséographique.

Ainsi, pour les salles d'exposition permanente, la température doit toujours être entre 15 et 25° C, l'humidité relative entre 30 et 50%, leurs variations journalières ne doivent pas excéder les 10% et le rayonnement UV⁷³ doit toujours rester inférieur à 75 µW/lumen⁷⁴.

⁷² Haute Qualité Environnementale, notion qui s'inscrit dans une double filiation : l'amélioration de la qualité dans la construction et le développement durable.

⁷³ Syndicat Mixte du Pôle Image, *Musée de la bande dessinée à Angoulême – Programme Muséographique*, décembre 2005, p. 8.

En règle générale, il convient d'éviter tout soleil direct et toute ombre portée ainsi que le rayonnement ultra-violet tant par le contrôle de l'éclairage naturel que par le choix des sources lumineuses. Les effets nocifs de la lumière sur les œuvres sont cumulatifs : un éclairage de 50 lux pendant 10H équivaut à un éclairage de 100 lux pendant 5H.

Tandis que pour la réserve des objets, le taux d'humidité ne doit pas excéder 55% et la température ne doit pas dépasser les 18° C. Pour les bureaux, la seule préoccupation est celle du confort du personnel et de la qualité des ambiances de travail.

Les contraintes nuancées par le bâtiment existant et le programme

Après une analyse poussée du programme, Jean-François Bodin a pu constater différents éléments significatifs :

Premièrement, les espaces existants, d'une totalité⁷⁵ de 3055 m², ne permettaient pas de contenir le programme qui exigeait une Surface Utile (SU) de 4400 m². L'aménagement devant se limiter au volume intérieur, l'architecte était obligatoirement poussé à tirer profit des grandes hauteurs libres pour obtenir par entresollement ce complément de surfaces. Divers entresollements étaient possibles selon la hauteur libre de la surface envisagée dans la halle ou les chais.

Deuxièmement, l'emplacement des espaces est lié, selon leurs fonctions, aux localisations des ouvertures vers l'extérieur déjà existantes ou permettant d'en créer. En effet, la réalisation d'ouvertures en toiture est proscrite et aucune autre ne pourra être pratiquée dans les façades des chais. Ainsi, la pénombre de la grande halle entraîne nécessairement l'accueil des fonctions patrimoniales telles que les espaces d'exposition, de réserves, de stockage, etc.

Le scénario de référence décrit dans le programme induisait donc une certaine localisation et organisation de chaque espace.

Au rez-de-chaussée, une préférence était établie pour y installer, dans les chais : l'accueil public, l'exposition d'exposition temporaire et une partie du service des publics-médiation ; dans la halle : la librairie, l'exposition permanente et une petite partie du pôle patrimonial.

A l'entresol, se situerait uniquement l'autre partie du service des publics – médiation dans les chais. Dans la halle : le pôle patrimonial, le centre de ressources documentaires, les bureaux, la surveillance technique/entretien/maintenance et les locaux communs.

⁷⁴ Marie-Odile de BARY (dir.), Jean-Michel TOBELEM (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguier, 1998, p. 126.

⁷⁵ $\mu\text{W}/\text{lumen} = 75 \text{ Microwatt par lumen}$ (lumen étant une unité pour mesurer la quantité de rayonnement ultra-violet en particulier) = 75 lux sur 1 m² (lux étant une unité de mesure de la lumière en terme de flux).

⁷⁵ Chais + galerie de jonction + halle = 745 m² + 130 m² + 2180 m² = 3055 m².

En ce qui concerne les priorités HQE, cette demande pourrait paraître antinomique au premier abord, en vue de la lourde exigence de conservation par rapport au besoin de fort débit de renouvellement d'air et de conditions hygrothermiques draconiennes. Pourtant, ces deux démarches se retrouvent dans une synergie commune à travers la notion de pérennité. Evidemment, les exigences HQE ne peuvent pas s'établir dans l'intégralité du programme qu'est la conception d'un musée. Aussi, là où la conservation des collections est en jeu, la démarche HQE est minime. Par contre, celle-ci sera appliquée en intégralité dans les espaces le permettant.

Le parcours muséographique

La demande vis-à-vis de la conception muséographique restait classique mais exigeante et précise en vue de la particularité des éléments exposés.

« La bande dessinée est un art du livre. Elle a une dimension picturale fortement illustrée par les collections de planches originales, mais c'est aussi un art de la narration dont la planche seule ne peut rendre compte.

Le parcours met en avant l'idée de lecture et de délectation ; il propose aux visiteurs un parcours d'observateur éveillé, propice à une découverte esthétique ou à l'apprentissage d'un savoir-faire et un parcours de flâneur qui incline à l'oubli du temps dans le plaisir qu'est la lecture. Ces deux parcours s'entrecroisent et se complètent pour ne faire plus qu'un.

Le concept général validé est celui d'un musée bibliothèque qui opère la fusion nécessaire entre l'objet de musée et le livre, entre la contemplation esthétique, la pédagogie de la bande dessinée et la lecture divertissante, vivifiante, porteuse de connaissance⁷⁶. »

Pour l'exposition permanente, le parcours muséographique du programme prévoyait trois approches bien distinctes et complémentaires (non exhaustives) :

La première retrace l'évolution de la bande dessinée en se développant, en particulier, sur trois grandes aires culturelles (l'Europe franco-belge, les Etats-Unis et l'Asie). Un parti pris chronologique commençant au XIX^{ème} siècle et qui se termine en l'an 2000. Les productions du XXI^{ème} siècle seront exposées dans un autre espace.

La deuxième approche est constituée de plusieurs séquences afin d'analyser la bande dessinée pour elle-même, c'est-à-dire du point de vue de son esthétique picturale, de sa spécificité narrative ou de ses techniques de fabrication.

La troisième est plutôt une approche sociétale car elle interroge cet art en intégrant les conditions de la production sous ses aspects économiques, idéologiques et sociologiques. Plus du point de vue de l'appropriation du lecteur, cette présentation exposera également les collections de produits dérivés, publicités, imprimés, etc.

⁷⁶ SYNDICAT MIXTE DU POLE IMAGE, (*Programme Muséographique*) Op. cit., p. 5.

Pour schématiser, le parcours muséal de l'exposition permanente s'organiserait selon 3 grands modules principaux avec des sous-modules :

1. Evolution de la bande dessinée

1.1. Histoire de la bande dessinée

France / Europe (6 sous-parties) ; Amérique (5 sous-parties) ; Asie.

1.2. Galeries d'actualité

2. Esthétique et Technique

2.1. Les maîtres du trait

Néo-classicisme ; la ligne claire ; le style « gros nez » ; le contraste noir et blanc ; la « couleur directe ».

2.2. L'atelier des créateurs

Procédés de fabrication (7 sous-parties) ; mise en valeur de la démarche d'un auteur ; la narration.

3. Culture bande dessinée⁷⁷

Un espace introductif, fonctionnant comme une « antichambre », informe les visiteurs sur les moyens de la visite.

Dans le programme muséographique, chaque module, sous-module et espace est présenté selon une charte bien définie : d'abord la superficie souhaitée, puis l'état actuel⁷⁸, les objectifs, les obstacles, les documents présentés, la localisation préférentielle, et enfin, la signalétique.

Le mobilier muséographique

L'exposition permanente devait être conçue impérativement modulable, modifiable facilement pour permettre, au cours du temps, un renouvellement des présentations et permettre également l'extension ou la diminution des surfaces accordées à chacun des modules du parcours (notamment pour répondre au besoin de renouvellement trimestrielle de la présentation des originaux). Elle devait s'appuyer tant sur un plan technique que d'aménagement sur un maillage régulier, sorte « d'épine dorsale » souple et invisible qui permet d'établir un changement périodique dans des conditions maximales de sécurité et de confort, et pour les œuvres et pour le personnel. En résumé, la présentation ne devait pas être figée dès l'ouverture du nouveau musée mais, justement, autoriser l'évolution dans le temps des salles d'exposition permanente. La rotation imposée par la présentation d'œuvres graphiques (fragiles donc) induisait une adaptabilité particulièrement étudiée du mobilier, les pièces étant de toutes tailles.

D'une manière générale, la muséographie et le mobilier devaient être au service des collections et du discours scientifique, et non l'inverse.

⁷⁷ En cours de route, le programme muséographique évoluera et ce module sera supprimé, du moins considérablement rétréci pour n'être introduit que dans une partie d'un sous-module.

⁷⁸ Comparaison avec l'exposition *Les Musées Imaginaires de la bande dessinée* qui se tenait dans le « bâtiment Castro » lors de l'élaboration de ce programme muséographique.

Au-delà de la bonne présentation des œuvres, le mobilier muséographique devait aussi répondre au souci de la préservation des collections en assurant de bonnes conditions de conservation. En outre, les vitrines devaient être d'ouverture simple et, si possible, à chargement frontal, tout en assurant une bonne sécurité des œuvres, et devaient leur apporter une grande stabilité. Si ces vitrines ont des éclairages intérieurs, il fallait veiller à éviter tout échauffement. Elles devaient être étanches, en atmosphère fermée et avoir une bonne inertie à d'éventuelles variations de température et d'hygrométrie ambiantes. Des thermohygrographes⁷⁹ électroniques interrogeables à distance devaient être installés dans les salles et les vitrines (sans avoir à les ouvrir) de manière à faciliter les impératifs constants de contrôle du climat ; la stabilité climatique étant assurée par le conditionnement général de l'air des salles d'exposition.

L'élément singulier qui sortait de l'ordinaire, en terme de programme muséal, était les « cabinets de lecture » :

« Ils sont la plus grande originalité du nouveau projet de Musée : chaque module d'exposition comprend un espace de lecture dédié qui en est le prolongement, le complément naturel. Le terme de « cabinet », qui induit un lieu fermé, ne doit pas forcément être pris au pied de la lettre. On souhaite indiquer par là la nécessité d'un lieu de confort, de tranquillité où l'essentiel des commodités liées à l'exercice de la lecture sont rassemblées. Chaque cabinet doit constituer une invitation à s'arrêter pour lire quelques minutes, ou des heures entières. [...] Chaque cabinet de lecture possède une identité propre, en rapport avec le module auquel il est lié⁸⁰. »

Ainsi, ce mobilier offre la possibilité de lire gratuitement et à volonté des albums dont l'une des planches est exposée dans les vitrines. C'est une première que de donner la possibilité de « toucher » une œuvre, du moins l'œuvre « finie ».

Suivant les cabinets, le nombre d'albums pouvait varier, ils n'étaient pas classés forcément de la même manière, et ils devaient pouvoir accueillir des groupes d'une vingtaine de personnes.

La signalétique

En termes de signalétique, la demande restait des plus classiques.

En effet, elle devait pouvoir transmettre des informations aux visiteurs lui permettant de suivre le discours développé sous forme de textes, schémas, reproductions, etc. comme dans tout musée.

« La quantité de texte doit se limiter là ce que tout visiteur normalement constitué est capable d'assimiler sans être saturé (on vient au musée avant tout pour voir plus que pour lire, surtout

⁷⁹ International Federation of Library Association and Institutions, archive.ifla.org/VI/4/news/pchlm-f.pdf (03-08-10). Thermohygrographes : appareil mécanique ou électronique qui enregistre la température et l'humidité relative.

⁸⁰ SYNDICAT MIXTE DU POLE IMAGE, (*Programme Muséographique*) *Op. cit.*, p. 6.

lorsqu'on reste debout); il ne faut pas décourager le visiteur, on visite d'abord un musée pour éprouver de l'émotion, se distraire et apprendre avec délectation⁸¹. »

L'ensemble de la signalétique muséographique (panneaux pédagogiques, les cartels, les bornes multimédias, etc.) devait pouvoir évoluer en fonction de la rotation des collections exposées. Egalement, des bacs devaient être implantés dans chacun des espaces pour pouvoir y insérer des feuilles de salles que les visiteurs pourront prendre et consulter librement en entrée de ces espaces.

Muséographie, signalétique, mobilier, projections, etc devaient être accessibles aux publics de tous âges, aussi bien intellectuellement que physiquement. Ainsi, la logique du parcours devait être la même, aussi bien pour les visiteurs valides que handicapés. La hauteur du mobilier devait permettre aux enfants de voir correctement les œuvres exposées, sans que la public adulte en soit pour autant gêné. De plus, des dégagements suffisants devaient être prévus pour permettre d'assurer dans de bonnes conditions des visites guidées de groupes de 25 à 30 personnes.

Ainsi, réalisé en deux étapes par Dominique Deshoulières et Jean-François Bodin, le nouveau musée va devenir un symbole supplémentaire pour l'image d'Angoulême. En un peu plus d'une trentaine d'années, la ville est devenue la capitale française par excellence de la bande dessinée, le musée étant une étape complémentaire pour asseoir ce lien inaliénable.

Le Salon a engendré le Festival, lui-même engendrant le CNBDI puis la CIBDI. Le premier musée de la BD de Roland Castro, intégré à ce large ensemble, a fermé ses portes pour être repensé. Cette institution a vécu une dizaine d'années, il aura fallu le même temps pour qu'un deuxième musée ouvre en face, sur la rive droite de la *Charente*. Avec ce nouvel écrin, la BD entre dans une logique patrimoniale certaine.

Cette institution « déménage » dans un autre bâtiment, mais reste dans le quartier Saint-Cybard. Elle s'installe dans d'anciens chais du XIX^{ème} siècle rénovés et agrandis.

« Voilà un exemple typique de ces métamorphoses réussies de sites industriels en musées d'art. Ces bâtiments étaient naguère consacrés au cognac. On le constate encore car le bas-relief

⁸¹ SYNDICAT MIXTE DU POLE IMAGE, *Ibid.*, p. 6.

représentant des grappes de raisin sur le fronton a été conservé. Les spiritueux mènent vers le spirituel. On passe d'une ivresse à l'autre⁸². » Moebius

Cette réhabilitation s'inscrit dans une politique d'acquisition et de reconversion de bâtiments désaffectés dans les quartiers postindustriels inclus dans la ZAC Magelis. Grâce au SMPI Magelis, le quartier a généré son homogénéité projets après projets.

Ce projet est à l'image de ses créateurs toujours soucieux d'une grande éthique patrimoniale. Ouvert le 19 juin 2009, le second musée dédié uniquement au neuvième art inaugure une nouvelle ère pour cet art en alliant simplicité, qualités architecturales et innovations muséographiques.

⁸² Olivier DELCROIX, « Angoulême accueille le temple mondial de la BD » in *Le Figaro*, 19 juin 2009.

II – LE MUSEE DE LA BANDE DESSINEE DE JEAN-FRANCOIS BODIN

Second « essai » pour la ville d'Angoulême, ce musée a rouvert ses portes il y a un peu plus d'un an dans les « chais Magelis », abritant de nouveaux espaces plus grands et plus adaptés à ses différentes fonctions. Ce changement a été l'occasion de repenser complètement la manière dont cette collection, unique en Europe, devait être présentée au public. A travers une conscience patrimoniale forte, le musée présente une toute nouvelle image de la bande dessinée.

« L'accroissement de la richesse patrimoniale et l'abondante actualité éditoriale de la bande dessinée nécessitaient de franchir le pas, de changer d'échelle, et de renouveler les perspectives. Un nouveau musée, signe d'une approche toujours plus vaste, est né pour répondre à ces nouvelles ambitions⁸³. »

Entre sobriété et neutralité, Dominique Deshoulières offre un écrin somptueux à cet art et lui offre ainsi une nouvelle respectabilité. Dans la même lignée esthétique et intellectuelle, le parti pris de Jean-François Bodin est de se placer entre la tradition muséale et l'innovation scénographique pour exposer et conserver les collections.

1 – LES DIFFERENTES PHASES D'ELABORATION DU PROJET :

Les impératifs temporels

Le calendrier et ses délais d'approbation étaient extrêmement serrés puisque le maître d'ouvrage prévoyait des réunions de travail obligatoires tous les 15 jours. Ces réunions étaient conduites par Frédérique Dupuy, représentant le maître d'ouvrage ; Catherine Seurat, programmatrice, et Gaby Scaon, Conservatrice⁸⁴ du musée, y assistaient également. La représentante du maître d'ouvrage était l'unique interlocutrice du SMPI Magelis et assurait la liaison entre tous les intervenants. Elle assurait également l'organisation des approbations auprès des services instructeurs, tels que la DMF (Direction des Musées de France) avec Blanche Grinbaum-Salgas, représentante du Ministère de la Culture pour valider ou affirmer certaines idées ou Jean Mardikian, Président du CNBDI.

Le projet de Dominique Deshoulières s'est déroulé entre 2000 et 2004. Après une phase de faisabilité et de réflexions, le chantier a pu commencer en septembre 2001.

⁸³ Jean-François BODIN, Gilles CIMENT, Ambroise LASSALLE, *Op. cit.*, p. 7.

⁸⁴ Depuis 2007, le musée a eu 2 nouveaux conservateurs, Ambroise Lassalle puis Didier Deroeux. Une procédure de recrutement est en cours pour recevoir un troisième conservateur, poste vacant depuis mai 2010.

La réhabilitation des chais a été exécutée de septembre 2001 à octobre 2002. Ensuite, la réalisation des 2 halles, de la galerie de jonction Est/Ouest et de l'aménagement des Studios Paradis s'est faite d'octobre 2002 à juillet 2004. Pour finir, le hall commun (galerie transversale Nord/Sud) a été construit entre mai et octobre 2004.

L'agence Bodin & Associés a été officiellement retenue par Magelis le 8 février 2005 pour aménager le musée de la bande dessinée. Ce choix fait suite à différentes étapes de présélection selon un calendrier défini et un jury composé d'élus (membres de la Commission d'appel d'offres du SMPI).

Piloté par le cabinet MCCO (mission de programmation confiée le 29 juillet 2005), l'appel d'offre avait été lancé sur la base d'un programme muséographique établi par l'équipe du CNBDI et approuvé par les élus lors du Comité Syndical du 16 décembre 2005.

Le 19 décembre 2005, la maîtrise d'ouvrage a retenu 5 candidats sur les 51 candidatures reçues : les équipes Wilmotte, Chabanne, Flint, Godlewska et Bodin. Dès le lendemain, ces cabinets ont reçu le dossier de consultation composé du programme architectural et technique ainsi que du programme muséographique complet.

Afin d'avoir des précisions sur la constitution de leur dossier final, les candidats devaient être présents lors d'une réunion prévue le 10 janvier 2006. Ils ont pu connaître les conditions de cette dernière démarche, consistant notamment à élaborer un fichier de type Power Point selon une charte très précise et intransigeante. Ce fichier, à rendre obligatoirement le 30 janvier, devait comporter 5 diapositives ne comportant aucune illustration (présentation de l'équipe ; ressenti sur les enjeux de l'opération et exposé de la compréhension du contexte ; méthodologie de la conception du projet ; points sensibles du calendrier du maître d'ouvrage ; organisation du chantier, moyens affectés et personnels). Après réception, la Commission s'est réunie le 8 février 2006 pour analyser les offres finales remises et a donc retenu le cabinet Bodin.

Le calendrier de Jean-François Bodin prévoyait deux approbations, aux phases AP (étude Avant-Projet) et PRO (Projet), par l'assemblée délibérante du SMPI – Magelis. Les autres validations se faisaient, soit, lors de réunions techniques, soit, comme le précisait le CCAP⁸⁵, par le maître d'ouvrage dans un délai de deux semaines après réception des documents.

⁸⁵ Cahier des Clauses Administratives Particulières.

Ainsi, une fois la notification du marché de maîtrise d'œuvre faite le 10 février 2006, la première réunion de travail se tenait rapidement puisqu'elle était tenue 5 jours après. La phase AP s'est déroulée du 15 février au 21 avril 2006 comme le voulait le calendrier officiel. Une fois l'approbation reçue par le Comité Syndical pour cette première phase, suivait la phase PRO du 27 avril au 16 juin 2006, elle-même dépendant d'une approbation finale de la part du Comité. Ensuite, suivait la phase DCE (Dossier de Consultation des Entreprises) du 16 juin au 1^{er} juillet 2006 et, enfin, la phase AO (Appels d'Offres) à partir du 10 juillet 2006 pour lancer un Avis d'Appel à la Concurrence et, ainsi, démarrer les travaux.

La consultation des entreprises était prévue en septembre 2006 sans possibilité de report de cette date et la production des dernières factures devait intervenir avant le 1^{er} octobre 2008 afin que l'ensemble de l'opération soit acquitté au 31 décembre 2008.

Les travaux⁸⁶ ont été réalisés entre janvier 2007 et mars 2009. Ainsi, il aura fallu un peu plus de 2 ans pour livrer le projet, avec seulement 2 mois de retard⁸⁷, ce qui est louable pour une mission très restrictive en termes de temps.

Les modes de financements

Les délais étaient très serrés et intransigeants car ce projet global bénéficiait de financements européens. En effet, dans le cadre du programme européen Objectif 2 – FEDER⁸⁸, l'Union Européenne soutenait financièrement les opérations menées par le SMPI. Ainsi, le Comité Syndical de Magelis avait la charge et représentait, en son nom, le Comité de suivi des fonds FEDER qui permettait de s'assurer que les ressources allouées étaient bien utilisées.

L'Europe, par l'intermédiaire des fonds FEDER, a participé à cette mission à hauteur de 38% pour la phase opérationnelle qui consistait en la réhabilitation des chais et à hauteur de 40% pour l'aménagement du musée.

⁸⁶ Lewis Trondheim, auteur de BD, a d'ailleurs dessiné en janvier 2009 une histoire muette racontant la visite du chantier. Cet exercice entrainait dans le cadre des « 24h de la bande dessinée », événement en prélude du Festival. (Lewis TRONDHEIM, Visite Express, Angoulême, CIBDI, 2009, 24 p.).

⁸⁷ Le musée devait ouvrir pour la 36^{ème} édition du Festival de la Bande Dessinée. Les 4 mois supplémentaires (mars à juin) de retard ont servi pour le déménagement et l'installation scénographique des œuvres.

⁸⁸ Fonds Européen de Développement Régional (FEDER) : il est un des quatre fonds structurels de l'Union Européenne créé le 18 mars 1975 et il vise à réduire les écarts de développement des régions au sein et entre les Etats membres afin d'assurer la cohésion économique et sociale dans l'Union Européenne. L'Objectif n° 2 concerne plus spécifiquement l'aide aux régions en reconversion afin de développer des activités alternatives.

Pour les différentes phases de Dominique Deshoulières, le montant total des travaux est de 12 336 400 €.

Le montant total de l'opération de l'aménagement du musée s'élève à 9 650 000 € (contre 11 215 016 € prévue en 2007) (Annexe D) : l'Europe y a participé pour un coût de 3 860 000 € (38%); l'Etat, tout comme la Région Poitou-Charentes, y a contribué pour chacun à hauteur de 17,23%, c'est-à-dire 1 662 695 € chacun; et Magelis a financé 2 464 610 € (25,54 %).

Les différentes phases de réflexions et de propositions

L'agence Bodin & Associés est passée par diverses réflexions en vue du programme architectural et muséographique. Ces propositions ont été soit encouragées soit désapprouvées, certains détails gardés ou non.

Tous les changements progressifs se sont faits par l'intermédiaire des architectes bien sûr, mais aussi des remarques et conseils de la maîtrise d'ouvrage, du conservateur, du programmiste, etc. Ces recherches se sont faites dans le plus grand dialogue mais surtout par les médiums incontournables que sont les croquis, les dessins faits à la main et les esquisses (Annexe 7), les plans réalisés sur ordinateur. L'agence Bodin en a usé pour arriver à ses fins et être satisfaite de son idée.

Dès le début, l'évidence pour tous était de situer la totalité (si possible) des équipements recevant du public au rez-de-chaussée et les équipements, à vocation plus privée, au premier étage.

Pour démarrer le projet, les architectes de l'agence ont proposé 3 scénarios (sommaires) d'entresollement possible du bâtiment en établissant une approche financière et un comparatif des qualités et des défauts de chacune de ces propositions spatiales.

- Le scénario n°1 (Annexe 8) :

Celui-ci proposait un entresollement limité uniquement dans la halle, c'est-à-dire sans étage au niveau du lanterneau, ce qui obligeait à réaliser une construction neuve extérieure juste à côté. Procédure qui n'était pas du tout envisagée dans le programme mais qui permettait de répondre à la superficie demandée. Ainsi, un petit pavillon de 755 m² sur deux niveaux aurait été accolé et relié par une passerelle.

Dans cette proposition, le rez-de-chaussée était entièrement dévolu aux espaces culturels publics, le premier niveau aux différentes réserves, le pavillon annexe aux

bureaux et ateliers. Les chais auraient été occupés par l'accueil, la librairie et le centre de ressources documentaires. Pour la halle, l'exposition permanente, située sur la gauche, formerait un carré presque parfait, et l'exposition temporaire aurait une forme rectangulaire allongée. A l'étage, la halle aurait eu des espaces dans ses périphéries (comme un couloir longeant les murs) réservés au pôle patrimonial.

Ce scénario avait beaucoup d'inconvénients. Tout d'abord, il entraînait un coût excessif des travaux, dû à la construction d'une passerelle et d'un nouveau bâtiment, avec environ 1 000 000 € supplémentaires par rapport aux deux scénarios suivants. Ensuite, les fonctions étaient réparties sur deux bâtiments reliés en étage, ce qui n'offrait pas une homogénéité à l'ensemble du projet. Les seuls avantages de cette proposition étaient le positionnement de la librairie qui permettait qu'elle soit en vitrine sur l'esplanade et le fait qu'elle offrait 50 m² supplémentaires à l'exposition permanente.

- Le scénario n°2 (Annexe 9) :

Il proposait un entresollement accru dans la halle ainsi que dans les chais dont le rez-de-chaussée restait en zone inondable (contrairement au premier et au troisième scénario où ils étaient rehaussés au même niveau que la halle). C'est seulement la partie à gauche du lanterneau central qui n'avait pas d'étage.

Situé cette fois-ci de ce côté, l'espace d'exposition temporaire offrait une hauteur libre plus importante. Le fait de ne pas placer l'accueil ni la librairie hors crue entraînait l'inconvénient de devoir placer le mobilier sur roulettes en cas de montée des eaux. Par contre, augmenter la superficie de l'entresollement offrait une concentration des fonctions intra muros, tout comme le troisième scénario.

- Le scénario n°3 (Annexe 10) :

Ici, la halle était totalement pourvue d'un niveau supplémentaire ce qui permettait de libérer le volume des chais. Contrairement aux deux scénarios précédents, l'exposition temporaire prenait la place de la librairie laquelle aurait été placée à gauche du lanterneau central sur toute la longueur de la halle ; cela lui permettait d'avoir de vastes vitrines sur le passage intérieur commun aux 2 halles.

Ensuite, les architectes ont réfléchi à la localisation de chaque espace suivant leur fonction spécifique. Ainsi, ils sont passés par d'innombrables schémas directeurs comme placer la librairie dans la halle et l'exposition temporaire dans les chais ou situer l'espace de l'exposition permanente au premier étage, etc.

Proposés en mars 2006, ces différents scénarios et idées ont interagi entre eux pour ne garder que la meilleure combinaison qui se présentait. Ainsi, les 3 propositions ont été « mixées » entre elles en conservant uniquement leurs points forts : le scénario n°1 est conservé pour le positionnement de la librairie du côté de l'esplanade ; le scénario n°2 est gardé pour l'entresollement des chais, pour le positionnement et la hauteur de l'espace d'exposition temporaire sur la partie gauche de la halle ; le troisième scénario est retrouvé à travers son entresollement total de la halle, avec la concentration de toutes les fonctions dans le seul bâtiment existant (Annexe 6).

De multiples schémas sont passés entre les mains des architectes, le projet a germé petit à petit pour le faire évoluer dans la meilleure direction et satisfaire toutes les personnes impliquées de près ou de loin. Nous pouvons le comprendre rien qu'à travers l'exemple de l'espace dédié à l'exposition permanente.

En effet, l'agence avait démarré avec un agencement extrêmement cloisonné et classique (Annexe 11) et, au final, la zone est totalement libérée d'un point de vue visuel et physique puisqu'elle n'a pratiquement aucune séparation et donc aucun obstacle. Pour en arriver là, les architectes ont essayé de nombreuses remarques afin d'améliorer ou retravailler leurs plans. Par exemple, pour le module histoire et ses cabinets de lecture (Annexe E) :

« Le déroulement chronologique n'est pas clair, le lien entre la séquence 1 et 2 est incompréhensible, on ne voit pas les interférences Europe USA. [...] Le module histoire en général a enflé au détriment des autres modules, on a une impression de vide avec des points de lecture qui essaient de combler ce vide au détriment de la fluidité de la circulation et de la compréhension du parcours. Ils ont l'air positionnés au « petit bonheur la chance » [...]. Il ne faut pas confondre les points lecture avec des sièges de repos disposés au hasard du parcours, [...]. Ils proposent une lecture raisonnée qui éclaire le propos de l'exposition et permet de découvrir ou redécouvrir la bande dessinée dans sa globalité narrative⁸⁹. »

C'est durant la réunion du 8 juin 2006 que tout s'enclenche réellement. En effet, cette réunion avait pour but de présenter le parcours muséographique et les dispositions scénographiques. Ces propositions devaient être présentées au Comité Syndical du 16 juin afin de permettre le dépôt du dossier de demande de subvention FEDER fin juillet. Hors, Jean-François Bodin y présente une toute nouvelle proposition de parcours, les scénarii précédents ne satisfaisant personne n'ayant ni logique certaine ni complète adéquation au programme (Annexe E).

⁸⁹ Gaby Scaon (Conservatrice du musée jusque 2007), extrait d'un mail envoyé à l'agence le 5 juin 2006.

Ainsi, l'agence obtient satisfaction et est encouragée à poursuivre la phase PRO dans cette voie. Les personnes présentes à cette réunion estiment que ce nouveau parcours est mieux adapté aux collections, constatent que l'évolution du projet proposé est positive et sont satisfaits de trouver une grande transversalité et considèrent comme un point positif le fait de ne pas être prisonnier d'un parcours trop figé comme celui des précédents scénarii.

Pourtant, de nombreux détails sont à régler ou à revoir comme le problème du cul-de-sac en fin de parcours ; le positionnement de certains modules ; le fait que tout soit mis au même plan ; la disposition des points lecture qui ne peuvent pas se trouver, soit devant, soit derrière les vitrines ; le fait d'imposer un seul ordre de lecture : les vitrines et les crédences (dressoir, présentoir à étages) n'ayant qu'une face ; le fait que le parcours commence de biais à droite et non pas de face à gauche ; etc.

Mais sur le plan positif, il y a plus de fluidité, la proposition des lutrins (pupitres, exposition en plan incliné) offre une présentation agréable, le dispositif muséographique met en valeur le volume de l'espace dans lequel il s'inscrit, etc. Ainsi, le projet « débloqué », dès le mois de juin 2006, les choses s'accélérent et le projet final aboutira en seulement quelques mois sur papier, c'est-à-dire début août 2006.

2 – PRESENTATION ET ANALYSE DU PROJET FINAL :

En réponse au programme, aux différents interlocuteurs et aux attentes des spécialistes du neuvième art, Jean-François Bodin a employé un univers sobre et élégant qui invite à plonger dans cet art, si particulier, et à le rehausser au rang d'œuvre d'art.

« Dans son musée, il ne s'agissait donc pas d'illustrer la bande dessinée, dans un mimétisme qui n'en aurait fait qu'un parc d'attraction appauvrissant. Il fallait au contraire l'exposer comme un des langages majeurs de l'art, de la culture et de la vie contemporains, l'un des plus nobles parce que l'un des plus démocratiques : un art populaire au sens le plus profond du terme⁹⁰. »

Ainsi, la démarche de l'agence était de ne pas faire comme les autres musées dédiés à la BD, voire de faire l'inverse : elle voulait être loin de la fantaisie et de cette image associées automatiquement à cet art.

En effet, elle n'a pas retenu ses codes traditionnels voire enfantins tels que les phylactères, les onomatopées, les cases, les couleurs vives afin que le visiteur perçoive d'emblée la finalité de cet édifice : considérer et exposer la BD en tant qu'œuvre et non comme un divertissement. Alors, le projet est un appel au calme et à la simplicité.

⁹⁰ Jean-François BODIN, Gilles CIMENT, Ambroise LASSALLE, *Op. cit.*, p. 7.

La réponse au programme

En comparant le programme architectural et technique avec les plans définitifs du musée, nous comprenons que Jean-François Bodin a peu dérogé aux prescriptions du dit programme. En effet, les contraintes du bâtiment ne lui permettaient pas de proposer d'autres solutions organisationnelles en vue des particularités et des contraintes fonctionnelles de chacun des espaces : le scénario de référence indiquait déjà les localisations préférentielles préétablies pour chaque espace (Annexe 6).

Au rez-de-chaussée, l'architecte s'est octroyé la liberté d'intervenir l'exposition temporaire et la librairie, de placer une partie du service des publics-médiation plus en retrait dans les chais ; de situer le petit espace, dévolu au pôle patrimonial à ce niveau, du côté Nord de la halle et non du côté Sud-Est ; et d'intégrer une partie du module surveillance technique/entretien/maintenance à ce niveau de la halle.

Au premier étage, il a plus ou moins « déplacé » les espaces prévus dans la halle et y a même intégré l'autre partie du service des publics-médiation, prévue initialement dans les chais. Le pôle patrimonial est le seul espace à être resté à l'emplacement convenu par le programme, c'est-à-dire au cœur de la halle, sous la totalité de son lanterneau mais aussi au Nord de la halle.

Ce choix découle d'arguments logiques et concomitants. En effet, la librairie a été située du côté du parvis de l'esplanade pour que les visiteurs puissent y accéder sans être obligé de rentrer dans le musée, voire de passer par la billetterie. Ainsi, la librairie est accessible par deux entrées/sorties, une dépendant du musée, l'autre non. Ensuite, l'exposition temporaire prenant place à la librairie, cela permet de réduire les frais de gardiennage puisque qu'il n'y aurait plus deux entrées mais une seule : les deux espaces d'exposition ont un espace d'introduction commun qui les dessert. Ainsi, les flux publics sont mieux gérés, c'est plus clair pour les visiteurs et l'exposition temporaire peut bénéficier d'une plus grande hauteur libre que dans les chais.

- Le rez-de-chaussée (Annexes 5 et 6) :

Les visiteurs entrent dans le hall d'accueil du musée par le chai n° 4. Cet espace, de forme rectangulaire allongée (de 10 m sur 20 en schématisant), a une superficie de 200 m². Il est divisé en deux parties, une partie « basse » (niveau 31,11) une partie « haute » (niveau 32,51) : la première a une hauteur sous plafond (HSP) de 7,3 m, et la deuxième, accessible par cette première partie et par des escaliers, de 5,2 m. Ces deux

parties se distinguent par leur fonction sous-entendue : la première est un hall et un sas vis-à-vis de l'extérieur et des différents accès, la deuxième est l'espace de billetterie. Ce hall d'accueil est également accessible par la voie centrale couverte des chais commune aux deux équipements.

De cet accueil, le choix est donné aux visiteurs d'aller, soit à la librairie, soit dans le hall commun, soit de passer par la billetterie pour accéder aux espaces d'expositions. Le personnel du musée peut également accéder, de cet espace, à la salle de conférences ou au premier étage.

Une fois son ticket acheté, les visiteurs dépassent la billetterie et accèdent à un sas thermique, espace de transition précédant les espaces d'exposition. Cet espace de 45 m² situé dans la halle, permet d'accéder, ou à l'exposition permanente située en face, ou à l'exposition temporaire qui est sur la gauche.

L'espace de l'exposition temporaire a une superficie de 393 m² formant un rectangle allongé. N'ayant pas d'étage en son milieu, la surface bénéficie d'une grande hauteur libre allant de 2,97 m aux extrémités à 5,6 m en son centre.

L'exposition permanente bénéficie d'un grand volume mais celle-ci est divisée en quatre parties (HSP de 2,75 m à 3,9 m) pour répondre aux exigences du programme muséographique. Ainsi, les visiteurs accèdent tout d'abord à l'espace consacré à l'histoire de la BD. Celui-ci, de 960 m², est l'espace le plus important en termes de superficie et de collections. Ensuite, trois espaces lui sont accolés, dans la partie Est de la halle, les visiteurs ayant le choix de leur cheminement pour l'ordre de passage dans ces séquences. La galerie d'actualités est de 73 m², le Salon des Maîtres du trait de 126 m² et l'Atelier de 170 m².

La librairie est accessible par deux entrées pour être autonome au-delà des horaires du musée, elle dispose également d'un accès spécifique pour la livraison sur la façade Est en passant par sa réserve de 60 m². Elle est également de forme rectangulaire et divisée en deux espaces, l'escalier faisant office de séparation. La « librairie basse », de 86 m², a une HSP allant de 7,3 m à 5,2 m et un niveau de 31,11. La « librairie haute » est de 180 m², son HSP varie entre 5,9 m et 3,8 m et son niveau est à 32,51. La partie en contrebas accueille les caisses mais surtout la partie « commerciale » avec l'idée de « boutique souvenirs » (produits dérivés, accessoires, gadgets) du magasin, tandis que la partie surélevée « expose » un nombre importants d'ouvrages en lien avec le neuvième art. A travers ses rayonnages et ses tables spacieuses, elle reflète la diversité de l'offre éditoriale, forte d'actualité, et crée un lien avec les thèmes culturels de la Cité selon le

moment. Un bureau de 21 m², pour la responsable de l'espace, est situé dans le petit édifice d'origine accolé aux chais.

La salle de conférences jouxte la librairie et la salle d'exposition permanente. Elle est accolée d'une régie, de locaux techniques et de sanitaires privés. D'une surface de 90 m², d'une HSP de 3,6 m, elle est surélevée tout comme les parties hautes de l'accueil et de la librairie.

En périphérie de la halle, dans sa partie Nord, se trouvent des espaces réservés au personnel du musée, tels qu'un local technique-fluides de 81 m², plusieurs espaces d'une totalité de 151 m² (faisant partie du pôle patrimonial) variant chacun entre 28 m² et 37 m², le bureau des gardiens de 16 m² et le local des poubelles de 13 m².

- Le premier étage (Annexe 5 et 6) :

Ce niveau est exclusivement réservé au personnel du musée. Son hauteur sous plafond est de 2,5 m en périphérie du lanterneau central et de 2,3 m sous ce dernier, avec un niveau respectif de 36,16 et 37,3.

Les seuls espaces admettant du public sont l'atelier d'animation graphique et le centre de ressources documentaires accessibles par l'escalier situé juste en face de la billetterie. Le premier est situé à l'angle Sud-Ouest de la halle et a une surface de 149 m² ; le deuxième est situé à l'opposé, c'est-à-dire à l'angle Sud-Est, et fait 90 m².

Une salle de réunion de 47 m² est positionnée entre ces deux espaces.

Sur toute la partie Est de la halle, en périphérie du lanterneau central, est positionnée la quasi-totalité des bureaux. Ceux-ci ont pour la plupart une surface de 16 m² ou de 19 m². Ils totalisent une superficie de 229 m².

Ensuite, la partie Nord de la halle est occupée par différents espaces aux fonctionnalités différentes faisant partie soit du pôle patrimonial, soit de la surveillance technique/entretien/maintenance.

Un local technique de 95 m² y est accolé, à l'angle Nord-Ouest.

Au cœur de cette halle, sous la totalité du lanterneau central est rassemblée la plus grande partie du pôle patrimonial. Cette zone, déterminée par les 4 piliers intérieurs, forme un faux carré de 820 m². Elle est découpée en une douzaine d'espaces dont 3 sont proportionnellement plus étendus, ayant besoin d'une plus grande surface. Conservant la plus grande partie de la collection muséale (albums et planches originales), ces 3 pièces font 132, 188 et 230 m² tandis que les autres pièces varient seulement entre 10 m² et 30 m².

Ainsi, le musée totalise une Surface Utile (SU hors circulations et locaux techniques) de 4168 m², une SHON⁹¹ de 4970 m² et une SHOB⁹² de 5423 m² (Annexe C). La SU devait initialement être de 4 400 m², mais le programme a évolué au cours du temps, la superficie de chaque espace s'adaptant en fonction de leurs imbrications dans l'édifice. Par exemple, sur l'accord de la maîtrise d'ouvrage, l'espace d'exposition permanente a été réduit de 321 m², l'exposition temporaire est passée de 350 à 393 m².

A travers cette description détaillée des lieux, nous comprenons que Jean-François Bodin a répondu comme il se devait au programme, ne s'éloignant pas véritablement de la demande mais en s'adaptant, malgré les difficultés, et aux contraintes liées à l'édifice, et aux contraintes liées au programme muséographique mais aussi de conservation qui ont évolué.

Les contrastes de niveaux et de luminosités

Cet édifice se caractérise par une partie en zone inondable, les chais, et une partie en zone non inondable, la halle surélevée. Ainsi, rien qu'à travers cette première différence de niveaux (31,11 et 32,51) le visiteur a une appréhension de l'espace plus ou moins morcelée, d'autant plus que les hauteurs sous plafond varient indépendamment d'eux. De plus, le niveau des chais étant en dessous du PPRI, ils se caractérisent par une partie surélevée au niveau de la librairie et de l'accueil. Le visiteur découvre toujours ces espaces d'une grande hauteur libre au premier abord, puis, montant les escaliers, il se retrouve dans un espace plus limité en volumes.

Ces deux espaces que sont l'accueil et la librairie ont chacun un volume libre ayant pour caractéristiques une forme rectangulaire allongée et une appréhension verticale de l'espace en deux temps par le visiteur. Tandis que dans la salle d'exposition permanente, le visiteur est confronté à une tout autre appréhension de l'espace : de forme presque carrée, le visiteur n'est plus dans une optique verticale mais horizontale avec une hauteur sous plafond limitée à 3,9 m maximum (contre 7,3 m dans l'accueil). Ce contraste de niveaux et de hauteur sous plafond le déconcerte pas mais, au contraire, l'informe (plus ou moins inconsciemment) que ces deux espaces (l'accueil et

⁹¹ Surface Hors Œuvre Nette : surface de plancher d'une construction obtenue sans tenir compte des combles et des sous-sols non aménageables pour l'habitation [...] ; www.lexique-immobilier.com/SHON-135.html (20-08-10).

⁹² Surface Hors Œuvre Brute : est égale à la somme des surfaces de plancher de chaque niveau de construction calculées à partir du nu extérieur des murs de façades et au niveau supérieur du plancher, y compris les combles et sous-sols, aménageables ou non, [...] ; www.lexique-immobilier.com/SHOB-135.html (20-08-10).

l'exposition) sont différents en termes de fonctions, de comportements, de bruits, etc. Le premier est libre de parcours, ce qui n'est pas le cas du deuxième qui canalise les visiteurs tout au long du parcours d'exposition.

Ces 4 espaces publics que sont l'accueil, la librairie, l'exposition permanente et temporaire ont un point commun, ils sont desservis en « 3 temps » : premier « temps », le hall ; deuxième « temps », la billetterie ou la partie basse de la librairie ; troisième « temps », l'espace d'exposition ou la partie haute de la librairie. Ainsi, le visiteur appréhende graduellement (de façon physique et mentale) le parcours global du musée : d'abord un espace qui fourmille de personnes et qui peut-être bruyant, puis un espace plus intime et moins bruyant, et enfin, un espace silencieux, vaste, appelant à la méditation que ce soit en contemplant les œuvres ou en lisant les albums des cabinets de lecture ou de la librairie.

L'organisation des espaces se fait selon les différentes exigences fonctionnelles, notamment les locaux nécessitant de la lumière naturelle en façade et les locaux nécessitant d'une protection spécifique et une lumière artificielle au centre du bâtiment. Des fenêtres ont donc été créées (dito existantes façade Nord) dans les façades Sud et Est de la halle pour pouvoir y placer les bureaux du personnel et les espaces nécessitant une lumière naturelle. Ainsi, l'édifice bénéficie d'une grande luminosité grâce à ces ouvertures en hauteur, mais aussi grâce à la verrière de la galerie de jonction chais/halle et aux ouvertures originelles des chais.

En somme, que ce soit pour le rez-de-chaussée ou l'entresollement, l'édifice se caractérise par un important contraste de lumière. Contraste qui peut se schématiser par la dénomination « chais-halle » pour le rez-de-chaussée et « lanterneau-périphérie » pour l'autre niveau. En effet, le cœur de la halle est plongé dans la pénombre pour des raisons de conservation tandis que les autres parties n'ont pas cette contrainte.

Le principe des circulations et des liaisons

Le fonctionnement d'un musée est caractérisé par des circulations spécifiques : publique (les visiteurs), semi-publique (espaces réservés aux étudiants, aux chercheurs et au personnel), privée (le personnel) et celle des collections. Ces différentes circulations suivent un schéma directeur bien précis et ordonné. Il y a également la distinction entre les espaces publics hors douane (non payantes) et ceux en douane. Ainsi, l'édifice est échelonné selon la nature de ces circulations. Par exemple, le rez-de-

chaussée est divisé en 3 zones : une zone publique hors douane au Sud (accueil et librairie), une zone publique en douane en son centre (salles d'expositions et de conférences) et une zone privée à l'extrême Nord.

Le hall d'accueil a la fonction secondaire de canaliser et de distribuer la plupart de ces différentes circulations hormis celle des collections qui se déroule exclusivement dans la halle, que ce soit au rez-de-chaussée ou au premier étage.

A l'entresollement, le lanterneau opère comme un flux directeur par la présence d'un couloir qui le longe sur toute sa périphérie. Ainsi, ce passage unique dessert tous les espaces du premier étage, et les espaces de travail, et les espaces patrimoniaux. Les deux niveaux de l'édifice diffèrent de leurs fonctions et de leurs liaisons fonctionnelles mais aussi de leurs types de circulation. En effet, le rez-de-chaussée a une circulation plutôt libre et multiple mais canalisée par le mobilier (muséographique ou non) tandis que le premier étage a une circulation unique et imposée par le couloir.

Ainsi, les espaces servants et servis sont bien distincts à l'étage. En effet, l'espace servant principal est le couloir longeant le lanterneau, sorte « d'espace de paroi » qui n'a comme raison d'existence que d'être au service des espaces servis. Un couloir secondaire se trouve à l'intérieur du lanterneau pour desservir le pôle patrimonial. Ces deux couloirs font le lien entre les différents espaces fonctionnels, régissent les lieux et ont donc une interdépendance structurelle.

Cette hiérarchie spatiale est moins catégorique pour le rez-de-chaussée : certains espaces servants sont aussi des espaces servis tels que le hall d'accueil, la partie basse de la librairie, l'espace de l'exposition permanente.

En effet, le hall dessert la librairie, les espaces d'expositions, le premier étage et le hall commun mais il est lui-même desservi par ce hall commun ou la librairie lorsque les visiteurs ont choisi de venir de ces côtés. Dès lors, il acquiert plusieurs fonctionnalités : faisant office de seuil, de lieu d'accueil et de contrôle des flux du public. Il en est de même pour la partie basse de la librairie.

L'espace de l'exposition permanente ne joue pas un rôle de seuil. Là, il est espace servi car espace emblématique du musée, mais aussi servant puisqu'il contrôle lui-même le cheminement du public, indépendamment de sa structure technique, en l'amenant aux annexes qui se trouvent à l'Est de la salle.

Ces successions de seuils permettent d'avoir une vision claire de la hiérarchie spatiale et ambiante de l'édifice, de « préparer » le visiteur à bien faire la distinction entre espaces à vocation plus sociale ou plus intellectuelle et méditative, mais aussi entre les espaces publics ou privés.

La réponse muséographique

Jean-François Bodin a usé d'une nouvelle muséographie : un art si particulier nécessite une méthode d'exposition toute particulière. Elle se situe entre certaines traditions muséales mais est néanmoins innovante pour sa scénographie.

En effet, pour l'espace principal de l'exposition permanente (Planche n° 11) relatant l'histoire de la BD, l'architecte n'a quasiment pas investi les cimaises⁹³ mais présente les collections à l'horizontal⁹⁴, dans des vitrines d'exposition, sorte de « vitrines-tables », et quelques crédences, sorte de « vitrines-armoires ».

« [...] la bande dessinée a grandement mérité qu'on la regarde à sa véritable altitude : à hauteur de pages. [...] comme tout art, il faut se plonger dans son univers si l'on veut en ressentir transformé et grandi...⁹⁵ »

Il invite alors les visiteurs à pénétrer dans l'univers du neuvième art, en les incitant à se rapprocher de l'œuvre et donc à créer une relation intimiste et privilégiée, voire affective, entre le contemplateur et la planche originale. Ainsi, le visiteur est happé par cet art, ses particularités, ses repentis, etc.

« Il fallait surtout que les visiteurs de ce musée sachent qu'ils appartiennent, ou peuvent appartenir, à ce peuple : c'est une fonction patrimoniale forte qui guide la présentation des collections et leur accès. Il fallait un musée d'art contemporain, rien de moins, rien de plus. Un lieu qui nous fait pénétrer un langage, donc un monde, un monde de mondes⁹⁶. »

Pour y arriver, l'architecte a choisi de créer un espace libéré de tout obstacle visuel : les vitrines d'exposition ne dépassent pas 85 cm de hauteur (voir entretien Chiara Alessio). D'emblée, le visiteur découvre l'intégralité de la salle en un seul coup d'œil puisqu'elle est affranchie de toutes cloisons. Ainsi, il est aspiré et invité à parcourir en détail l'exposition permanente. C'est dans cette idée de galerie d'art contemporain que le maître d'œuvre s'est inspiré : un lieu d'un seul tenant, d'une grande monumentalité qui appelle au respect et à la méditation.

⁹³ Un tableau « parle » de lui-même ; pour la BD c'est plus compliqué, c'est par la connexion entre plusieurs planches ou albums que va se révéler tout le sens profond de cet art et ses multiples facettes (historiques, narratives, artistiques, techniques, etc.).

⁹⁴ La présentation verticale apportait des risques quant à la conservation préventive en première ligne de mire.

⁹⁵ Jean-François BODIN, Gilles CIMENT, Ambroise LASSALLE, *Op. cit.*, p. 7.

⁹⁶ Jean-François BODIN, Gilles CIMENT, Ambroise LASSALLE, *Ibid.*, p. 7.

La salle accueille de plain-pied le visiteur pour l'entraîner dans une déambulation induite par la disposition des vitrines. En effet, autre innovation scénographique, le mobilier d'exposition est disposé en arabesque faisant office de guide discret voire inconscient. A travers ces sinuosités, le temps défile, et pour le visiteur, et pour les œuvres exposées : c'est un fil conducteur chronologique, un fil d'Ariane spatial et temporel (Annexe 12).

Cet art, aux multiples caractéristiques profondes, est exposé par le biais de ces entrelacements morcelés, reflets de différentes étapes, genres, thèmes qui lui sont propres. Ainsi, le visiteur peut découvrir l'histoire de la bande dessinée, ses grandes aires culturelles et ses interdépendances, tout cela par l'intermédiaire de 4 temps forts. En effet, le parcours historique est séquencé en 4 périodes et donc en 4 courbes ondulant à travers la pièce et schématisées par 4 couleurs différentes :

- 1 – Les prémices (1833-1920) → couleur rouge brique (Planche n° 12) ;
- 2 – Un âge d'or ? (1920-1955) → couleur beige ;
- 3 – Vers une bande dessinée adulte (1955-1980) → couleur verte ;
- 4 – De la BD d'auteurs à l'invasion des mangas (depuis 1980) → couleur bleue.

L'autre originalité du musée qui lui donne toute sa singularité est le système offert par les cabinets de lecture⁹⁷. En effet, de grands canapés en forme de courbe, sorte de cercle plus ou moins ouvert (Planche n° 13), sont placés en corrélation avec l'exposition : ils mettent à la disposition des visiteurs des albums reflétant le contenu des vitrines.

« Dans la mesure où le parcours n'expose jamais que des morceaux d'œuvres, [...]. C'est par le truchement des albums imprimés qu'il sera possible de comprendre ce qu'est réellement la bande dessinée, comme aboutissement d'un processus créatif et d'un travail⁹⁸. »

De plus, chacune de ces assises (au nombre de six) est de même couleur que la période à laquelle elle correspond. Elles offrent une ambiance calfeutrée et confidentielle propice à sa fonction. Ainsi, le visiteur devient contemplateur et lecteur puisqu'il a la possibilité de lire à volonté sur place les livres dont certaines images (planches originales) sont exposées. C'est un processus rare que de proposer cette démarche hautement complémentaire, montrant tout le paradoxe de cet art reproductible.

« Ce dernier va peu à peu s'enfoncer dans un univers, aussi plaisamment, et aussi profondément, que lorsque nous nous isolons entre les deux pans magiques d'une couverture d'album. Car justement, ce geste « d'ouvrir une bande dessinée », si reconnaissable parmi tous, n'est pas oublié

⁹⁷ Le programme muséographique ayant évolué, le nombre des ouvrages a été réduit pour chaque espace de lecture.

⁹⁸ Extrait d'un mail envoyé par Jean-Marie Compte (Directeur du CNBDI en 2006) à Frédérique Dupuy le 13 juin 2006.

dans le parcours. Des fauteuils amples reçoivent dans leurs criques les lecteurs qui ont envie de se plonger dans les albums qui leur sont proposés en libre accès⁹⁹. »

La salle d'exposition permanente est agrémentée de trois espaces satellites répondant au programme et en totale adéquation avec le discours historique principal : l'Atelier, le Salon et la Galerie (Planche n° 14). Ainsi, l'espace est divisé en 4 modules dont le principal est lui-même divisé en 4 séquences. De plus, deux de ces annexes ont également leur propre cabinet de lecture. Le mobilier a des singularités similaires interdépendantes à l'espace satellite tout entier.

Le Salon (anciennement « Maître du trait » dans le programme) se veut être l'espace de prestige, les planches sont présentées « en majesté » dans des cadres dorés et sur les cimaises¹⁰⁰. Ces œuvres constituent les plus belles pièces de la collection du musée et sont valorisées comme un « trésor ». Ainsi, dans l'espace privilégié dit assise de qualité : le canapé est d'un cuir rouge sombre, matériau précieux et coûteux, et non en tissu comme l'intégralité des autres espaces de lecture.

L'Atelier, explique comment est créée une BD, il montre également le fait que chaque dessinateur a sa propre méthode et donc son propre univers. Ici, l'espace de lecture est proche du sens réel du terme « cabinet de lecture » : le canapé se transforme en alcôve, sorte de petit espace de lecture tapissé de violet, à trois parois verticales à l'image de l'assise, elle-même en continuité des pans grâce aux angles arrondis.

Le mobilier muséographique est en totale adéquation avec la demande du programme dans lequel il s'insérait : il est au service de la collection et répond à l'exigence d'être facilement manipulable par un personnel qualifié. Les « vitrines-tables » s'ouvrent horizontalement par un système de tiroirs coulissants, permettant de changer rapidement, en toute sécurité et praticité, les œuvres ; action qui doit se répéter tout les 4 mois.

De plus, le parcours est agrémenté de séquences audiovisuelles complétives s'additionnant au contenu des vitrines. Ces moniteurs ont la particularité d'être modulables. En effet, ils ne sont ni intégrés, ni encastrés aux vitrines mais ont une mise en place indépendante grâce à un système de fixation simple et léger. Ainsi, ils peuvent être ajoutés, déplacés ou enlevés à volonté selon les œuvres exposées.

⁹⁹ Jean-François BODIN, Gilles CIMENT, Ambroise LASSALLE, *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁰ Ayant uniquement un argument esthétique, ici les planches sont accrochées verticalement. Sous le prisme du musée des Beaux-Arts, nous pouvons rapprocher cette démarche de l'expression « l'honneur des cimaises ». En effet, au XIX^{ème} siècle, on disait d'un peintre qui exposait au Salon qu'il avait obtenu les « honneurs de la cimaise » s'il était parvenu à faire accrocher son tableau à hauteur d'appui, donc bien en vue.

3 – LES RELATIONS ENTRE LE MUSEE ET SON CONTEXTE :

Le rapport intérieur / extérieur

Lorsque le visiteur se trouve dans la salle d'exposition permanente, il n'a aucune connexion avec le monde extérieur : « coupé » du monde, comme... dans une bulle. Aucune échappée lumineuse ou visuelle ne lui est proposée, cela afin d'assurer la bonne conservation des collections. Cependant, le puits de lumière virtuel central, faux plafond lumineux, donne le sentiment qu'il n'y a rien d'autre, alors qu'en réalité un étage s'y trouve bel et bien au-dessus. La configuration de la lumière procure ainsi au visiteur un sentiment de liberté, ne se sentant pas oppressé par une sensation d'enfermement.

Quand le visiteur est dans les chais, là, une grande connexion réelle se joue entre l'intérieur et l'extérieur rien qu'à travers la grande luminosité apportée par les verrières ou les multiples fenêtres. Ces ouvertures, sorte de « passages virtuels », créent un lien entre le bâtiment et son contexte : le visiteur peut prolonger son regard au-delà des limites physiques du bâtiment pour s'égarer sur la beauté du paysage environnant.

De plus, l'intérieur des chais est de même nature que sa façade principale. Continuité visuelle et matérielle, l'intérieur comme l'extérieur sont identiques en termes techniques puisque la pierre Fontbelle a été utilisée dans les deux cas (Planche n° 15). La partie contemporaine ajoutée aux chais n'est pas perceptible d'emblée, c'est ainsi que le visiteur n'est pas décontenancé puisqu'il n'est pas censé avoir deviné ou perçu son existence derrière les chais.

Analyse des façades : entre leurre et réalité

La façade principale communique une information aux visiteurs : l'édifice est un bâtiment restauré qui a une histoire. Hors, son existence physique n'est que fiction à l'heure d'aujourd'hui, seule son image est réelle. En effet, cette façade est un leurre puisque le reste de l'édifice est contemporain. Du bâtiment ancien ne reste que la façade principale pour ce qui est de l'enveloppe, et il ne reste quasiment rien du squelette (trois murs transversaux, charpente partielle et dallage). Ainsi, sous un visage « ancien » est cachée une création contemporaine qui conserve de « l'ancien ». Cette façade est comme un masque : la présence fantomatique du bâtiment est conservée et par delà, tout ce que cela induit en termes affectifs et nostalgiques. Elle est une enveloppe psychique :

sa présence bidimensionnelle retranscrit toute sa fonctionnalité en trois dimensions. Son image se pose comme un voile ou un rideau sur le bâtiment neuf alors que c'est ce dernier qui est venu s'ancrer à une histoire.

Ce « façadisme¹⁰¹ », inhérent à la nécessité de réhabilitation et de restauration, provoque une perte de la conception architecturale (découlant des multiples fonctions du bâtiment) pour ne conserver qu'une apparence fonctionnelle.

Jouant le rôle d'un rideau de scène, une fois tombé, le spectacle prend vie, intermède d'une autre réalité. Cette idée ainsi cristallisée donne une double fonction, celle de limite physique et visuelle mais aussi de limite fonctionnelle. En effet, la façade n'est qu'une préservation morphologique du palimpseste architectural inhérente aux chais, l'intérieur a subi une réformation typologique pour devenir un écrin, un coffre-fort et un lieu culturel. Le visiteur perçoit une peau mais son squelette est tout autre.

Ainsi, un contraste net a été indubitablement créé entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice. Jean-François Bodin ne voulant pas augmenter ce système « post-moderniste¹⁰² » et ses leurres, aucune référence à l'histoire de ce bâtiment n'a été ajoutée dans la halle, création contemporaine.

Les façades secondaires, bien que créations contemporaines, jouent également un rôle de masque puisqu'elles cachent les parties internes. Elles n'indiquent pas quelle est la fonction du bâtiment ni sa structure, elles ne sont là qu'en tant qu'enveloppes protectrices : hermétiques à l'extérieur et muettes, elles n'ont qu'un rôle fonctionnel et non d'apparat contrairement à la façade principale des chais.

La liaison bâtiment / environnement

Le musée s'intègre dans un contexte particulier, celui des chais et, à une échelle large, celui de la CIBDI et du quartier Saint-Cybard.

« De l'eau, de l'air, de l'espace, des vieilles pierres : difficile de trouver un cadre urbain plus accueillent pour y installer un bâtiment à vocation culturelle publique. »

¹⁰¹ François LOYER, Christiane SCHMUCKLE-MOLLARD (dir.), *Façadisme et identité urbaine : actes du colloque international, Paris, 28-29-30 janvier 1999*, Paris, Edition du Patrimoine, 2001, 382 p.

Façadisme : Démolition de l'intérieur des bâtiments anciens et leur remplacement par de nouvelles constructions, entraînant, de profondes altérations typologiques, volumétriques, structurels et constructives, tout en préservant l'ancienne façade. Procédé fortement développé dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle, particulièrement dans la ville de Bruxelles, ce qui lui donne un autre point commun avec Angoulême.

¹⁰² Postmodernisme : en architecture, mouvement contemporain fondé sur la remise en cause des théories modernistes et de l'emprise, durant un demi-siècle, du style international ; www.larousse.fr (14-08-10).

Lieu de stockage et d'expédition au temps du trafic fluvial, modèle de l'architecture industrielle du XIX^{ème}, les chais avaient été colonisés par l'industrie papetière. Clin d'œil de l'histoire, ils revivent pour rendre hommage, via l'art, au support papier¹⁰³. »

Le musée se trouve sur la rive droite de la *Charente*, le « bâtiment Castro » siège de la CIBDI sur la rive gauche. Une passerelle a été spécialement construite pour les lier symboliquement et physiquement. Inaugurée le 4 juillet 2008, elle fait partie d'un vaste projet urbanistique (s'étendant sur 2,6 hectares) de Magelis pour reconquérir le fleuve. Surnommée la « passerelle Magelis » puis dénommée officiellement la « passerelle Hugo Pratt¹⁰⁴ », elle rend possible d'accéder de nouveau aux îles de la *Charente* (île Marquet et le Nil), remplaçant et continuant l'ancienne passerelle métallique datant du site industriel papetier (Planche n° 16).

D'une longueur de 190 m et d'une largeur de 3,2 m environ, elle est avant tout un lieu de promenade pour mettre en valeur le paysage environnant et le site de la CIBDI : elle relie les deux bâtiments en agrémentant le lien de différents seuils visuels et physiques. En effet, elle est constituée de trois tronçons rectilignes désaxés et reliés par des placettes formant des balcons qui peuvent desservir les îles par des escaliers. Ainsi, la mise en scène de ces multiples points de vue donne une seconde profondeur à l'ancien site industriel : la passerelle Magelis¹⁰⁵, lui redonnant vie et la reliant à son histoire (de son site et de ses deux bâtiments emblématiques). Elle donne une nouvelle fonction touristique au site, entre nature et culture.

Le musée est ainsi en totale adéquation et complémentarité avec son environnement le plus proche. Il devient un lieu de promenade culturelle, la passerelle offrant une autre typologie de promenade. Entre les deux, se trouve un vaste parvis de 2750 m² aménagé dans le même laps de temps que le musée et la passerelle. Cet espace public allie béton et pavés calcaires pour permettre d'accueillir des événements de toute nature et se laisser approprier par les habitants de la ville. Un parking a été également aménagé, jouxtant le musée.

Par tous ces aménagements et ces liens, le site est redevenu vivant, la ville s'est réconciliée avec ce quartier.

¹⁰³ Ivan DRAPEAU, « Un phare sur la rive droite de la Charente » in *Charente Libre*, supplément, 20 juin 2009, p 4.

¹⁰⁴ Nom choisi par la présence d'une statue de Corto Maltese au centre de la passerelle, héros marin de ce dessinateur. Egalement pour être plus en lien avec le secteur dans lequel elle se situe.

¹⁰⁵ Cette réalisation a reçu le Prix de l'Aménagement Urbain dans la catégorie des villes de 10 000 à 50 000 habitants, décerné tous les ans par le groupe Moniteur. La Lettre de la Cité n° 97 / 19 au 25 mai 2010 (lalettre@citebd.org).

L'édifice à l'échelle de la ville

Le quartier Saint-Cybard dans lequel s'inscrit le musée fait partie de la ville basse d'Angoulême et jouxte le centre-ville, centre historique de la ville se trouvant dans la ville haute. La *Charente* joue le rôle de frontière symbolique entre ces deux plateaux. Néanmoins, le parvis du musée s'intègre harmonieusement à la Coulée Verte de l'agglomération, ancien chemin de halage aménagé le long du fleuve sur près de 20 km. Ainsi, le fleuve est l'élément réconciliateur entre les deux sites. En s'investissant et s'y intéressant de nouveau, la ville va reconquérir et se réapproprier, et le fleuve, et le quartier. Pôles touristiques de la ville, la ville haute et la ville basse vont se compléter en créant des liens homogènes en termes de culture et de promenade.

En effet, un axe « historique » (Annexe 14) a été matérialisé par l'aménagement d'un cheminement piéton continu pour relier la partie haute et basse de la ville. Ce parcours prend son départ dans la ville haute, au pied des Remparts de Beaulieu (ceux-ci proposent également une autre promenade) qui suivent les limites du plateau surplombant les falaises rocheuses où se trouve le centre historique de la ville. Puis, en descendant il finit par le musée de la bande dessinée. En somme, cet axe historique est matérialisé par les remparts, par le « bâtiment Castro », par la passerelle, et enfin, par le hall commun des chais qui relie les deux halles.

Un autre parcours va être aménagé pour relier la ville historique et le quartier Saint-Cybard longtemps abandonné. Prévu pour l'été 2011, « la ville au bord de l'eau » est un circuit de 5,2 km qui dure environ 3 heures. Il proposera de faire une promenade démarrant du cœur du centre-ville jusqu'au fleuve, en passant par les quartiers de Saint-Cybard et de l'Houmeau. Il présentera, en amont et en aval, les différents lieux patrimoniaux qui s'échelonnent tout au long du parcours par l'intermédiaire de panneaux signalétiques.

Il ne manque plus que l'intégration d'un « mur-peint » dans ce quartier pour pouvoir entraîner les visiteurs jusqu'au musée par l'intermédiaire d'un parcours général et uniforme sur ce thème qui est seulement ancré à ce jour dans le centre-ville.

Contrairement à l'ancien musée, le nouveau trouve entièrement sa place dans la ville et joue un rôle majeur pour son développement touristique et foncier : il s'ancre dans un projet urbanistique global. En effet, par sa présence, il a « réveillé » le quartier Saint-Cybard, longtemps déserté et délaissé, mais il lui a également donné une toute

nouvelle envergure : le quartier a pris de la valeur et son patrimoine s'est vu revalorisé. Néanmoins, petit bémol, le quartier redevient « mort » après 18h. C'est pour cela que Magelis est en train de développer quelques projets d'une autre nature : le SMPI encourage à la mixité pour en faire un quartier tout autant vivant que le centre-ville en y accueillant des commerces mais surtout des résidences étudiantes¹⁰⁶ puisque les écoles de formation à l'image se trouvent dans le secteur.

4 – L'ECRITURE MUSEALE DE JEAN-FRANÇOIS BODIN :

Présentation de Jean-François Bodin

Jean-François Bodin a créé l'agence Bodin & associés en 1983¹⁰⁷.

Né en 1946, il est diplômé de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts UP 6 à Paris en 1973 et du Centre d'Etudes Supérieures d'Histoire et de Conservation des Monuments Anciens (CESHCMA) de Chaillot en 1975.

En 1978, lors d'un projet de réhabilitation d'appartements, il rencontre Andrée Putman¹⁰⁸. Cet échange va constituer un tournant décisif dans sa carrière puisqu'ils décideront de créer cette même année ECART, une société de création et de réédition de mobilier (pièces uniques, prototypes, etc.). Cette collaboration va lui permettre de se constituer un réseau non négligeable et une certaine notoriété.

Jean-François Bodin gardera, en parallèle de cette aventure (terminée en 1986), son activité d'architecte libéral et développera également une troisième activité de design industriel et d'art graphique. Ses projets architecturaux, aux programmes très différents (bureaux, boutiques, usines, aéroport, galeries d'art), sont souvent liés à des grands noms du monde l'art et de la création.

En 1987, il est lauréat de son premier concours public : le Musée Matisse à Nice. Ce projet a été l'amorce d'une carrière muséographique et architecturale qui demeure encore aujourd'hui. En effet, il devient l'un des spécialistes des musées et des expositions en multipliant les références dans ce domaine. Tout en continuant à travailler sur des commandes privées, l'agence travaillera sur la scénographie d'un

¹⁰⁶ Le chantier du promoteur Vinci Immobilier est notamment en cours pour insérer une « résidence-services » de 104 logements étudiants dans l'ancienne imprimerie Charbonnaud qui se trouve en face du « bâtiment Castro », juste au bord de la Charente côté rive gauche et à quelques mètres de la passerelle. Autre acte de « façadisme », ce bâtiment avait été pensé pendant quelques temps pour accueillir le nouveau musée.

¹⁰⁷ En mars 1996, il changera le statut de l'entreprise en Société Anonyme (S.A.).

¹⁰⁸ Architecte d'intérieure et designer d'une aura internationale ; www.andreeputman.com (10 juin 2010).

grand nombre d'expositions et se tournera majoritairement vers la commande publique, puisqu'elle sera lauréate d'une longue liste de concours de création et de réhabilitation de musées en France. Quelques exemples significatifs et médiatisés :

- Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Paris, 1992) ;
- Centre Georges Pompidou : Centre de création industrielle, la Bibliothèque Publique d'Information, réaménagement des espaces d'expositions en collaboration avec Renzo Piano (Paris, 2000) ;
- Le Château des Ducs de Bretagne (Nantes, 2002) ;
- La Cité de l'Architecture et du Patrimoine (Palais de Chaillot, Paris, 2002).

Ces projets, intégrés dans une longue liste de références de qualité, ne font qu'asseoir sa personnalité et ses compétences dans le monde de l'art et de l'architecture et, plus particulièrement, de la scénographie et de la muséographie.

L'agence Bodin & Associés réunit une quinzaine de personnes : sept architectes, trois architectes d'intérieur, un muséographe, deux assistants, une responsable administrative et financière, et l'épouse de Jean-François Bodin, Béatrice, graphiste et cinéaste, très impliquée dans la partie signalétique des projets. C'est une équipe cosmopolite et pluridisciplinaire qui apporte toutes les qualités requises pour envisager des programmes ambitieux et d'envergures internationales¹⁰⁹.

L'agence est orientée vers un type précis de programme, c'est-à-dire les projets culturels, mais elle n'en reste pas moins généraliste. Ses réalisations, qu'elles soient anciennes ou récentes, ont la même qualité architecturale : longévité, intemporalité, sobriété, élégance, rigueur, singularité, etc. Ses œuvres sont au service du programme de départ et ne sont pas ostentatoires.

Les partis-pris ont été réfléchis afin d'aboutir à la meilleure solution esthétique, architecturale et technique. Simple et universelle, son écriture architecturale est particulière, c'est peut-être cela qui représente l'esthétique « Bodin » : la simplicité au service de la qualité.

¹⁰⁹ A l'heure actuelle (août 2010), 13 projets sont en cours à l'agence dont 5 musées (le Musée Arabe d'Art Moderne du Qatar, les réserves et les scénographies d'expositions du Louvre d'Abu Dhabi, le musée Picasso à Paris, le Musée Archéologique du Liban et le musée des Beaux-Arts dans le Palais Longchamp à Marseille), 3 projets à caractère culturel (le Théâtre des Chalands à Val-de-Reuil, la Galerie Gagosian à Paris et, en tant que consultant, la *Fondation Louis Vuitton pour l'art contemporain* de l'agence Gehry Partner), 5 commandes privées et 1 projet urbanistique.

« Opposé au plagiat, Bodin rejoint ceux selon qui chaque époque doit recourir à l'écriture du moment dans le respect de l'existant. Il veille à ce que ses images « ne vieillissent pas trop vite » en se « plaçant en retrait par rapport à la collection »¹¹⁰. »

La philosophie de l'agence est ce souci constant du détail et de la finition, mais aussi conjuguer constamment, et de façon harmonieuse, la mémoire et l'innovation, le classicisme et la modernité.

« Dépassant le lassant clivage tradition-modernité, son curseur bouge en permanence en fonction du contexte et de la vie, sans attachement féroce au passé, à la modernité ou aux objets. Jouant avec l'intemporel et l'esthétique du « déjà-là », il travaille sur les traces des choses et brouille les pistes pour créer des objets à la datation improbable¹¹¹. »

Des principes typologiques intemporels

Jean-François Bodin use de principes typologiques propres aux musées et les réinterprète à sa manière. En effet, le vocabulaire formel et spatial inhérent aux musées est gardé et utilisé par l'architecte en les retranscrivant de façon intemporelle. Ces références et principes forts sont ancrés discrètement dans le musée de la bande dessinée tout en étant adaptés à notre époque et au programme.

Sorte d'aporie stylistique et architecturale, Jean-François Bodin réemploie, de près ou de loin, des codes en références aux premiers musées, réalisations elles-mêmes inspirées de temps plus anciens. Cette écriture intemporelle et ces références du passé sont utilisées pour affirmer que c'est un musée, et non un espace de spectacle, par la même confirmer que la bande dessinée est exposée dans un « vrai » musée.

Depuis la naissance des musées, deux modèles venant d'Europe se sont démarqués au XIX^{ème} siècle¹¹² : l'un en référence aux temples antiques et l'autre en référence aux palais. Malgré tout, des points communs y sont souvent retrouvés tels que le vaste hall, l'escalier monumental, la galerie rectangulaire, l'éclairage zénithal. Ces mêmes particularités se retrouvent dans le musée d'Angoulême même si elles sont moins identifiables. En effet, le vaste hall est représenté avec une hauteur libre de 5,18 m et une superficie de 200 m². Deux escaliers s'y trouvent, le plus grand perçu d'emblée puisque juste en face de l'entrée principale. D'une largeur de 4 m et d'une volée de 8 marches, il n'est pas imposant en terme de dimensions mais garde une place d'honneur. De plus, la galerie rectangulaire est retrouvée à travers la salle d'exposition

¹¹⁰ Christine DESMOULINS, « Jean-François Bodin, l'homme des cimaises » in *D'Architectures*, n°66, juillet 1996, p.48.

¹¹¹ Christine DESMOULINS, « Bodin, l'intemporel contemporain » in *D'Architectures*, n°106, novembre 2000, p.17.

¹¹² Dominique POULOT, *Patrimoine et musées, L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001, 223 p.

permanente : sa forme rectangulaire allongée la connote. Enfin, l'éclairage zénithal est présent grâce aux verrières des galeries de jonction.

Dans l'espace d'exposition permanente, d'autres principes typologiques sont connotés. En effet, les faux puits de lumière (Annexe 18) implantés au centre de la salle (reprenant la superficie du lanterneau central) rappellent cette idée de lumière zénithale. Pourtant, c'est une lumière artificielle et la sensation de profondeur est également factice : premièrement, il y a un étage immédiatement au dessus, et deuxièmement, la différence de profondeur entre le plafond et les puits n'est que de 70 cm. Ce leurre est simplement produit par des faux plafonds¹¹³ de type « Barrisol® Lumière » cachant des rails d'éclairage, le tout jouant avec des hauteurs de plafonds, un quadrillage et des poteaux. Cet effet de lumière donne une sensation d'irréalité, voire de mysticisme. Cela n'est pas sans rappeler la notion de sacralisation engendrée par le contenant de l'espace muséal : l'œuvre d'art est sacralisée, contemplée, voire « vénérée ».

Le musée a toujours été associé à l'idée de temple. Ici, cette image est cristallisée à travers des colonnes qui quadrillent l'espace et rajoutent un effet de monumentalité à l'ensemble : plongée dans la pénombre et le calme, la salle est un appel au recueillement. La salle, sorte de « boîte noire », se pose comme une cella¹¹⁴. Les planches originales sont comme des reliques et l'écrin un sanctuaire : le musée se pose comme une « cathédrale laïque¹¹⁵ » célébrant le neuvième art. Lieu de sacralisation et de protection, l'espace muséal met le visiteur en condition de réceptivité totale.

Cette forme carrée et lumineuse au plafond n'est pas sans rappeler les atriums des maisons romaines, typologie souvent reprise pour les musées (ou les édifices ayant le besoin d'exprimer leur opulence) avec un effet de verticalité rendant l'espace monumental. De plus, l'utilisation de toiles tendues au plafond impose immédiatement une nouvelle fois un lien avec l'architecture romaine. En effet, à cette époque, dans les théâtres et amphithéâtres, une grande toile (vélum) était tendue au-dessus des spectateurs pour les abriter. Alors, ces toiles, au nombre de neuf, rajoutent à cette idée de protection allouée au musée. L'espace de l'exposition temporaire a quant à lui un même puits de lumière d'un seul tenant.

¹¹³ Plafond lumineux formé d'une toile translucide à base de PVC, semi-rigide et tendue permettant de diffuser uniformément la source de lumière placée au-dessus.

¹¹⁴ Mathilde LAVENU, Victorine MATAOUCHEK, *Op. cit.*, p. 29.

Cella : dans un temple romain, salle principale abritant le sanctuaire, qui est appelée naos dans les temples grecs.

¹¹⁵ Luca BASSO PERESSUT, *Musées, architectures 1990-2000*, Arles Milano, Actes Sud, Motta, 1999, p. 50 (terme de l'auteur).

Ainsi, Jean-François Bodin se réfère à des typologies muséales du XIX^{ème} siècle prenant elles-mêmes source dans l'architecture antique grecque ou romaine. Pourtant, ce musée est loin d'être « traditionnel » : une ambiance irréelle, très peu de cimaises utilisées, pas de parquet, pas d'apparat, pas de réserves en cave, etc.

De plus, il y a deux typologies de parcours bien distincts, ici, l'espace d'exposition permanente utilise les deux principes pourtant dichotomiques en soit. Il y a le parcours dit « en boucle », avec une présentation chronologique, et le parcours dit « labyrinthique », avec un discours plus éclaté. Jean-François Bodin a choisi le parti-pris d'utiliser les deux dans une même pièce, les espaces satellites permettant d'introduire une approche transversale en contrepoint d'un discours chronologique. Ainsi, l'ordre et l'aléatoire se complètent.

Dernière typologie propre au musée, le hall a pris une place prépondérante à la fin du XX^{ème} siècle et le musée de la bande dessinée est un exemple de ce changement récent. Autrefois, vestibule servant à canaliser la file d'attente des visiteurs, le hall est devenu aujourd'hui un espace à part entière où se cristallise l'idée de place et de centre commercial, un lieu de rencontres et d'échanges. La preuve en est avec la présence incontournable d'une boutique qui ajoute au musée une fonction marchande autrefois absente de tout programme muséal.

« [...] conception muséale sur le rapport espaces d'exposition et « place intérieure » du hall, reliés par la reprise du thème, cher à Le Corbusier, de la « promenade architecturale », soulignant physiquement l'idée de parcours initiatique qui, depuis toujours, sous-tend la visite du musée¹¹⁶. »

De ce fait, Jean-François Bodin opère une sorte de « mélange » imperceptible des typologies. Dans ce seul programme cohabitent des principes propres aux typologies des musées en faisant des liens symboliques, formels ou spatiaux avec l'architecture grecque ou romaine (temple, cathédrale, théâtre), avec l'architecture palatiale française, mais également des typologies provenant d'autre programme tel que le centre commercial avec son hall et ses boutiques.

Le musée de la bande dessinée est enrichi de toutes ces références et répond au programme muséal à l'ère d'aujourd'hui : un espace conditionné pour la présentation des œuvres mais ayant une forte identité et de multiples buts institutionnels (sanctuaire, dépôt, espace de recherches, lieu de vente).

¹¹⁶ Luca BASSO PERESSUT, *Ibid.*, p. 44.

La créativité de Jean-François Bodin

A travers le mobilier et le décor, Jean-François Bodin a fait preuve d'innovation et d'inventivité. En effet, il les a conçus jusqu'au plus petit détail dans une homogénéité totale. Son travail est d'une grande cohérence : composé d'un mobilier sobre et élégant dans des tonalités allant du blanc au noir en passant par les gris, le musée est tout de même ponctué par quelques éléments colorés ou en bois. Il y a la même uniformité visuelle dans l'ensemble du bâtiment et, ainsi, une identité visuelle forte.

Le mobilier est l'un des points forts de ce musée. Entièrement fabriqués sur-mesure par l'entreprise Bouteiller S.A., chaque meuble et ses détails ont été pensés par l'architecte afin que l'ensemble du mobilier s'intègre parfaitement dans son contexte et soit en totale corrélation avec sa fonction initiale. Casiers, comptoirs, luminaires, étagères, tables, assises, vitrines, etc, tout a été finement étudié en termes de matériaux, de couleurs, de finitions, de dimensions et d'emplacement.

Ainsi, le hall d'accueil (Planche n° 15) est composé de différents ensembles de casiers gris foncé, d'assises rondes (sortes de poufs) de différents coloris, d'un comptoir blanc, d'un revêtement de sol gris pâle, de panneaux acoustiques suspendus gris et bleu foncés, etc. Tous ces éléments ont été conçus en totale adéquation, ayant un même parti-pris stylistique, c'est-à-dire des formes épurées, un minimalisme prépondérant et une finesse dans les formes et les couleurs.

Chaque couleur d'une pièce se retrouve dans une autre (annexe 13). En effet, la librairie rappelle le hall d'accueil ou la salle d'exposition permanente : il y a exactement les mêmes nuances chromatiques, les mêmes finitions et la même stylistique formelle. Par exemple, les couleurs des assises du hall se retrouvent dans les abat-jours de la librairie et dans les vitrines ou les assises de la salle d'exposition ; le blanc du comptoir dans les présentoirs ou les vitrines d'exposition ; le gris foncé des casiers dans les étagères murales, le revêtement du sol ou les cloisons de la salle d'exposition, etc.

Ensuite, chaque position d'un meuble a été pensée par rapport aux autres et à l'échelle de la pièce, et surtout, en fonction de l'effet visuel voulu pour l'appréhension spatiale du visiteur. Par exemple, dans la librairie haute, un abat-jour de 1 m de diamètre est positionné au-dessus de chaque table de présentation elle-même de 1,1 m de largeur. Ainsi, une ambiance intimiste est créée : la librairie a des ambiances de salle de bibliothèque feutrée (mais il n'y a pas d'assises). L'espace est scandé et provoque un

effet visuel donnant envie de parcourir entièrement la pièce agrandie dans sa longueur (Planche n° 18).

Pour ce qui est des autres pièces, espaces privés pour la plupart, Jean-François Bodin a fait appel à la société Silvera qui y a implanté son mobilier contemporain. Les meubles répondent idéalement au programme des bureaux, de salle de conférences, etc. Quant aux réserves, le mobilier spécifique à la conservation des œuvres n'était pas à la charge de l'architecte mais hors consultation.

Le décor est un autre point significatif du musée : il se résume aux couleurs¹¹⁷ employées et à leurs finitions. Point d'opulence et d'apparat, le décor se trouve uniquement dans le jeu tout en finesse des couleurs. En effet, ces gammes chromatiques jouent de leurs contrastes, de leurs effets bidimensionnels (Planche n° 17), de leurs matités ou de leurs brillances, ce qui provoque des vibrations visuelles, scandant ainsi l'espace architectural. L'ensemble du musée est ponctué de touches chromatiques chatoyantes qui créent un dynamisme visuel.

La « surécriture » n'est pas de mise, mais bien au contraire, une écriture minimaliste propre à Jean-François Bodin. Ainsi, l'architecture s'efface pour ne pas surcharger d'informations visuelles le visiteur et le mettre dans de bonnes conditions de réceptivité dès l'entrée du musée.

Dans la salle d'exposition permanente, le seul élément décoratif se trouve être un tissu aux motifs japonais accroché à la cimaise noire correspondant à la partie « mangas ».

Le seul décor, en tant que tel, se trouve dans la librairie. En effet, 4 strips (succession horizontale de plusieurs images) monumentaux de 9 vignettes sont intégrés dans la librairie basse : François Ayroles a été invité à mettre en scène des lecteurs.

Ces illustrations en noir et blanc jouent plusieurs fonctions : elles connotent la fonction de la pièce, aident à faire patienter les clients en caisse puisqu'elles se trouvent juste derrière le comptoir, et meublent des rayonnages inaccessibles. Ces strips se trouvent en hauteur, dans les dernières cases de l'étagère murale de la partie basse de la librairie, étagère en continuité avec celle de la partie haute. Ainsi, la trame visuelle créée par les casiers des étagères est conservée et uniformisée toute la pièce (Planche n° 19).

¹¹⁷ Jean-François Bodin attache une extrême importance à l'utilisation de la couleur dans l'espace muséal. Celui-ci se doit d'être neutre, le blanc est donc le plus souvent de mise. Pourtant, la couleur ponctue et balise l'espace, lui donne vie et crée une identité visuelle à la fois simple mais forte. Par exemple, à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, le rouge est de mise, au Château des Ducs de Bretagne également tout comme au musée Granet.

Au-delà de sa fonctionnalité première, la signalétique fait partie du décor et du mobilier. Il se fond dans le musée tout en étant extrêmement efficace. En effet, la typologie du cercle se retrouve dans toutes les pièces du musée (Planche n° 20) :

- Des cercles noirs ou blancs suspendus, sérigraphiés et, pour certains, des flèches découpées dans la tôle en aluminium au laser pour le hall et la librairie ;
- Des panneaux muraux de forme circulaire implantés dans l'ensemble du musée ;
- Des cercles de verre feuilleté antireflets sérigraphié et rétro-éclairé et positionnés dans les réservations existantes des tables muséographiques, avec un texte en réserve sur un aplat noir ;
- Les mêmes cercles (de plus petite taille) pour les textes (de sous-thème) insérés directement dans les vitrines ;
- Des halos lumineux éclairant le texte d'introduction (en pochoir sur mur) ou d'autres parties de la salle d'exposition permanente ;
- Des demi-cercles pour les panneaux de sous-section de la librairie.

Forme connotant la bulle¹¹⁸, elle reste néanmoins sérieuse et utilitaire. D'ailleurs, elle n'est pas sans rappeler les formes des espaces de lecture ou des vitrines de la salle d'exposition ou bien les poufs ou les œils-de-bœuf des chais.

De plus, des « bâtons lumineux » sont implantés dans la salle d'exposition permanente. Ils balisent l'espace en signalant une nouvelle séquence ou un nouvel espace. Ainsi, des « bâtons lumineux de sol », de 2 m de hauteur, sont postés devant chacune des entrées des différents espaces de l'exposition permanente : un à l'entrée principale et un devant chaque espace annexe, donc 4 au total. Des « bâtons lumineux de table » signalent lorsqu'une nouvelle séquence commence dans le parcours chronologique. Ils ont une hauteur de 90 cm, sont implantés dans les tables muséographiques et sont au nombre de 4 également.

La signalétique reste ainsi sobre et discrète : elle connote l'univers BD mais ne la caricature pas.

L'espace de l'exposition permanente exalte parfaitement les compétences de Jean-François Bodin : la scénographie, la muséographie, le mobilier, la signalétique. Il coordonne l'ensemble afin de les rendre complémentaires et pour que chacun de ces principes soit plus porteur de sens lorsqu'il est mis en relation avec une autre de ces

¹¹⁸ La première idée était d'utiliser la forme du phylactère mais la DMF (réunion du 3 juillet 2006) l'a refusé pour son côté infantilisant. Autre proposition refusée pour la même raison, un marquage adhésif permanent posé sur le sol, composé d'un fil continu soutenu par des mots et des flèches indiquant le sens de la visite.

caractéristiques inhérente à la salle : chaque domaine s'imbrique étroitement. Ainsi, le mobilier muséographique joue tout autant un rôle signalétique que scénographique. Par exemple, à travers le « serpent » entrecoupé et ses différentes couleurs, les œuvres sont exposées, les séquences muséographiques sont signalées et le visiteur est guidé.

Jean-François Bodin a élaboré des meubles muséographiques à la hauteur de ce musée et de sa collection exceptionnelle.

La plupart des tables muséographiques sont composées d'une vitrine horizontale en verre feuilleté extra-blanc anti-reflet, d'un système de tiroir via un principe de tréteau d'ouverture à coulisse, d'une structure MDF¹¹⁹ peint laque polyuréthane, piètement tube acier époxy creux pour laisser passer les câbles. Ces tables ont la particularité de ne pas avoir les mêmes rayons de courbures¹²⁰ selon le groupe. Ainsi, des modules (85 cm de hauteur, 119 cm de largeur et 25 cm d'épaisseur) ont été créés pour multiplier les choix, les additions et les solutions d'aménagement muséographiques : les « vitrines-tables » (Annexe 15), les tables semi-évidées (pour accueillir la signalétique), celles pleines (monobloc) et celles pour le multimédia. Ensuite, sont ajoutées dessus, si besoin est, des vitrines-objets verticales à roulettes. Egalement, d'autres meubles ont été élaborés pour accueillir spécifiquement des objets (Annexe 16 et Planche n° 21) : un assemblage de cubes de diverses tailles, évidés et superposés. Ces derniers ont été pensés sous le prisme des cabinets de curiosité : des éléments disparates sont rassemblés. En somme, l'exposition permanente peut évoluer sans contraintes au gré de la rotation des œuvres.

Les espaces de lecture (Annexe 17) ont été élaborés sur le même principe. Cinq modules différents ont été retenus pour composer leurs formes : module d'assise avec découpes variables (courbe d'un quart de cercle environ) ; module d'assise petit format ; dossier sans assise ; module dépôt fiches ; module bac à rangement BD. Ils sont composés d'une assise en structure bois entourée de mousse dense, le tout enveloppé d'un tissu tendu de type Kvadrat® Divina. L'ensemble est d'une hauteur de 111 cm et d'une largeur de 110 cm. L'assise, une hauteur de 44 cm et une épaisseur de 10 cm quelle que soit sa forme finale.

¹¹⁹ MDF (*Medium Density Fiber*) : panneaux très compacts et riches en résine, fabriqués à partir de déchets de bois défibré à sec ; www.larousse.fr (25-08-10).

¹²⁰ En effet, les « vitrines-tables » ont la particularité d'être courbée et donc d'être considérée concave ou convexe selon de quel côté se trouve son ouverture : si elle est concave, son ouverture se fera du côté du plus petit côté de la vitrine ; si elle est convexe, cela se fera du côté de la plus grande courbure.

Au milieu de ces canapés, se trouvent des racks à BD où sont mis à disposition les albums : substitution de la table basse, le visiteur se retrouve dans la même configuration que son salon.

Ainsi, les œuvres sont l'unique propos de la salle, rien ne vient perturber la concentration du visiteur : tout est homogène, équilibré, simple, efficace, calme. En somme, l'espace est comme « aseptisé » et « ouaté ». Le moindre détail est au service du discours de l'exposition, un appel au recueillement cristallisé par ces principes muséographiques : le mobilier se pose comme une œuvre d'art total qui s'efface devant une autre, ici la planche originale ou l'album.

Le musée de la bande dessinée de Jean-François Bodin est un lieu qui allie innovation et tradition, couleurs et non-couleurs, courbes et contre-courbes, éléments verticaux et horizontaux. Un lieu loin d'être troublant, mais au contraire apaisant, afin de n'être absorbé par que par son contenant, son trésor. Il se pose comme une nouvelle « édition », voire solution, à l'exposition du neuvième art en France.

Reflète stylistique de l'architecture de Jean-François Bodin mais également reflète typologique des principes muséaux, cet édifice est un jalon supplémentaire pour fixer le neuvième art en tant qu'œuvre d'art à part entière aux yeux des visiteurs, des critiques et de la presse. L'édifice permet également de le comparer avec les autres (rares) musées dédiés à cet art et de comprendre l'évolution de son appropriation à travers ces exemples architecturaux ou scénographiques antérieurs.

III – LA RECEPTION DU MUSEE DE LA BANDE DESSINEE ET SON INTEGRATION DANS LE PAYSAGE CULTUREL

Le musée s'institue comme un nouveau chapitre dans « l'histoire » de la considération du public et des professionnels vis-à-vis de la bande dessinée. Domaine longtemps considéré uniquement comme un divertissement, il s'est vu peu à peu intégré dans le champ artistique à travers des expositions et sa mise sur le marché de l'art. Aujourd'hui, la bande dessinée a trouvé sa place dans les institutions culturelles mais reste néanmoins considérée comme un art mineur, ce qui n'est pas le cas en Belgique qui comptabilise désormais deux musées consacrés uniquement à ce domaine.

Ce projet a suscité une attente toute particulière, puisque le public a peu de référents, et sa réception n'en a été que bénéfique. Il est un nouveau modèle pour tous, un « revendicateur » culturel pour le neuvième art mais également un exemple de métamorphose fonctionnelle de son écrin.

1 – DES HORIZONS D'ATTENTE PLUS OU MOINS BOULEVERSES :

Les annonces, soient-elles simultanées, de la fermeture de l'exposition permanente du premier musée français dédié à la bande dessinée, et de son projet de l'implanter dans un nouvel espace, ont suscité des horizons d'attentes différentes selon les catégories de récepteurs.

Expectative de variante ou de rupture totale, ce nouvel espace a créé une attente en s'insérant nécessairement et indubitablement dans un contexte de références, de caractéristiques, de systèmes de valeurs : sa réception a été guidée en fonction des architectures antérieures, renvois indispensables à la perception critique et sensible.

L'horizon d'attente muséal

Ce système de comparaison, incontournable pour le récepteur, est pourtant faible en ce qui concerne la typologie des musées de BD : l'unique création française à laquelle le public peut se référer est, justement, l'ancien musée de la bande dessinée d'Angoulême, datant de 1990.

Bien sûr, il existe d'autres musées voués à cet art en Europe, ceux-ci sont en Belgique, fief de cet art reconnu comme tel. Le premier, le Centre Belge de la Bande Dessinée

(CBBB), a été inauguré en 1989 et se trouve à Bruxelles. Le deuxième, le Musée Hergé¹²¹, a été inauguré le 2 juin 2009 à Louvain-la-Neuve.

Malgré cela, 26 institutions sont recensées dans le Guide international des musées de la bande dessinée¹²². Mais ces établissements sont très différents (certains sont seulement des grandes bibliothèques spécialisées) et ont des vocations plus ou moins précises¹²³.

La typologie des musées varie selon les exigences de la maîtrise d'ouvrage, selon la période de sa création mais aussi en fonction de son enveloppe. En effet, cette dernière induit différents facteurs de comparaisons pour le récepteur selon le projet initial du musée : il peut, soit être installé dans un espace ayant déjà une histoire (avant même de prendre cette nouvelle fonction d'espace d'exposition), soit être installé dans un lieu tout neuf pour accueillir ses trésors chargés d'histoire. Ainsi, il y a deux sortes de référents pour la typologie des architectures muséales : les bâtiments reconvertis ou les bâtiments projetés.

Le musée d'Angoulême est concerné par celle des bâtiments historiques : leur nouvelle destinée apporte alors de nouveaux référents pour le récepteur, mais ces réhabilitations ne s'attaquent pas aux horizons d'attente des destinataires : c'est un procédé utilisé depuis la naissance des musées, le public est déjà prédisposé à cette insertion dans un bâtiment existant. Cet horizon d'attente est d'autant moins bouleversé que, l'ancien, comme le nouveau musée d'Angoulême, sont installés dans des locaux ayant servi à tout autre chose initialement. Alors, le nouveau musée de la bande dessinée s'inscrit dans la même lignée patrimoniale que Roland Castro : ces vestiges industriels, transformés en musées, ne s'écartent pas de la norme esthétique de l'horizon d'attente et restent dans une continuité visuelle et fonctionnelle.

L'horizon d'attente des récepteurs à propos de cet édifice pouvait se construire à partir de l'analyse des autres musées qui ont pour vocation unique d'exposer la BD.

A l'heure où ce musée ouvre, en juin 2009, le public n'avait que deux référents pour construire son horizon d'attente : le Centre Belge de la Bande Dessinée (CBBB) et l'ancien musée de la bande dessinée de Roland Castro. Maintenant, si un autre musée

¹²¹ Par son caractère trop récent, et surtout, par sa contemporanéité au nouveau musée de la bande dessinée d'Angoulême, qui a été lui aussi inauguré en juin 2009, nous ne pourrions développer ce dernier référent.

¹²² Thierry GROENSTEEN (dir.), *Guide international des musées de la bande dessinée*, Angoulême, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 2001, 179 p.

¹²³ Ces institutions ne se consacrent pas uniquement à la BD, mais peuvent aussi se vouer au *cartoon*, au dessin de presse, à la caricature ou au dessin d'humour. Répartis dans le monde entier, nous ne prendrons pas en compte ces espaces au patrimoine et au discours imprécis.

dédié à cet art venait à ouvrir, les récepteurs auraient désormais deux nouveaux points de comparaison possible : le musée de la bande dessinée de Jean-François Bodin et le musée Hergé de Christian de Portzamparc.

Le CBBD de Bruxelles a ouvert le 3 octobre 1989 mais son bâtiment originel date de 1906 (Planche n° 22). En effet, Victor Horta a été chargé de réaliser des magasins pour un grossiste en textile, Charles Waucquez. Sa réhabilitation date de 1987 et l'architecte qui a tracé les plans de sa rénovation est Pierre Van Assche.

Le bâtiment de 4200 m², situé au cœur d'un des plus anciens quartiers de Bruxelles, se décompose en 4 parties : un hall d'entrée, un entresol, un premier étage et le deuxième et dernier étage. Chaque espace est dédié à un thème et à un discours particulier. Le hall d'entrée, à l'allure de place publique, rend hommage, à travers l'histoire des Magasins Waucquez, à l'architecte Victor Horta, maître de l'Art Nouveau. Il abrite également une boutique spécialisée. L'entresol abrite l'exposition permanente (dédiée à la fabrication de la BD) et l'Espace Saint-Roch (dit « Le Trésor ») qui expose 300 planches. Le premier étage, le Musée de l'Imaginaire, aborde la bande dessinée différemment avec des décors reconstitués. Le dernier étage expose la BD moderne, voire contemporaine, en montrant notamment son évolution de 1960 à 1990.

Ainsi, cet espace, découpé en plusieurs fractions, a des partis-pris scénographiques et muséologiques différents selon les niveaux. Cette présentation sommaire du CBDD révèle les éléments qui diffèrent du musée d'Angoulême. En effet, le bâtiment de la CIBDI se présentait comme un espace homogène et uniforme, avec un seul niveau dédié aux expositions différenciées selon leurs propos et non selon les étages et leurs types de scénographies.

Autre référent, « le bâtiment Castro », « l'ex-musée » de la bande dessinée à Angoulême, ouvert en 1991.

L'ancien comme le nouveau musée ont en commun une façade en pierre de taille, mais, malgré leur proximité, ils sont très différents l'un de l'autre. Si le premier a été transformé aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, le deuxième a gardé sa façade d'origine sans aucun changement ou rajout, mis à part bien sûr une campagne de restauration. Ils ont tous deux un style originel néoclassique.

Le public était prédisposé, via l'ancienne et unique architecture française, à une certaine image de musée de bandes dessinées. Le premier édifice était truffé, rien qu'à

travers sa façade, de références à cet art comme, par exemple, les verrières qui évoquaient les cases d'un album ou l'escalier rouge sortant de nulle part ou la découpe oblique des anciens murs. Bâtiment visionnaire et extravagant, le public avait alors ancré ces quelques codes représentatifs d'un musée du neuvième art.

Pourtant, le musée de Jean-François Bodin est « sage », voire minimaliste : rien de l'extérieur n'annonce l'univers de la bande dessinée : il n'y a ni couleurs, ni objets, ni obliques. L'écart esthétique entre les deux façades est flagrant, le nouveau musée s'écarte donc du schéma indicatif. Ici, l'architecture se pose en rupture par rapport à l'horizon d'attente et implique une expérience esthétique nouvelle pour les récepteurs.

De plus, l'organisation spatiale est également différente. Tout comme le CBBB de Bruxelles, l'ancien musée d'Angoulême avait une répartition des différents espaces d'expositions sur plusieurs niveaux. Mais, le plus frappant, ce sont les pièces qui varient constamment de dimensions avec des jeux d'échelles omniprésents : très peu d'angles droits, des escaliers étroits et des pièces, avec, soit de grandes hauteurs sous plafond, soit des plafonds très bas, etc. Ainsi, l'horizon d'attente est également bouleversé par ces différences de rapports spatiaux entre les pièces et les visiteurs.

Cette attente est ébranlée par certains aspects mais est confortée par d'autres. Par exemple, la façade « sage » du musée d'Angoulême diffère de l'ancien, mais elle est en totale continuité stylistique avec celle du CBBB, voire avec d'autres musées à vocations différentes.

Autre exemple, les anciens musées de la BD sont tous deux répartis sur plusieurs étages tandis que le nouveau est sur un seul niveau, mais, il peut tout de même se rapprocher du CBBB, par sa clarté d'échelle, des différents espaces d'expositions. Il propose ainsi d'autres résonances tout en instaurant de nouveaux codes.

Dernier exemple, les espaces d'expositions des anciennes institutions sont cloisonnés, fractionnés à chaque niveau, tandis que l'espace muséal de Jean-François Bodin s'appréhende d'un seul coup d'œil, rien n'arrête le regard.

L'horizon d'attente scénographique

L'horizon d'attente peut être étudié d'un point de vue architectural mais également du point de vue scénographique : la mise en exposition de la BD est sujette à plus de comparaisons possibles au niveau quantitatif. Les récepteurs y trouvent des résonances certaines puisque l'engouement pour ce neuvième art s'est développé depuis

la fin des années 1960, et qu'il trouve sa place ponctuellement dans les musées parisiens à travers différentes typologies d'expositions¹²⁴ et dans les musées de BD.

La scénographie du neuvième art est sujette à différentes typologies selon l'horizon d'attente des récepteurs. Ainsi, les expositions de BD ont évolué en fonction de la façon dont cet art a été perçu par le public : selon la période de réception, celui-ci l'a considéré comme un objet ludique sans attrait culturel ou comme une œuvre. Cette perception est régie par l'appropriation active de générations successives et de leurs propres perceptions culturelles : progressivement, le neuvième art s'est inséré dans ces « temples » et leurs expositions ont évolué au fil du temps et des mœurs culturelles.

- La première exposition parisienne est *Bande dessinée et Figuration Narrative*. Elle est considérée comme l'évènement fondateur car c'était une première que d'exposer de la bande dessinée.

Elle a eu lieu au musée des Arts Décoratifs (Pavillon de Marsan, dans l'aile gauche du Musée du Louvre) en 1967 et eu un retentissement considérable dans les médias. Déterminante dans la reconnaissance de la BD comme art à part entière, elle n'avait pourtant pas une scénographie adéquate pour le mettre en valeur : aucuns originaux ou anciens documents n'étaient exposés, il n'y avait là que des agrandissements photographiques présentés sur des panneaux ou sur les faces de cubes assemblés en structures de formes diverses.

De plus, toutes les images avaient été transformées en noir et blanc et agrandies pour donner un semblant d'uniformité à l'exposition et, surtout, dans le but de rendre un « effet de monumentalité » pour, ainsi, leur conférer un surcroît de dignité artistique :

« [...] la révéler en la portant aux formats habituels des œuvres d'art auxquelles le public est habitué¹²⁵. »

Ce changement d'échelle comme méthode de valorisation était d'autant plus ambigu que ces planches « transformées » étaient conjointement exposées avec des peintures d'artistes contemporains.

Malgré un certain « détournement », cette exposition fondatrice a permis de présenter pour la première fois au public cet art délaissé et a ainsi contribué à attirer son attention comme phénomène culturel grandissant.

- Le deuxième exemple parisien est *Opéra Bulles* de 1991.

¹²⁴ Nous verrons seulement les expositions les plus significatives (3 expositions parisiennes à succès), et, bien sûr, celles qui ne sont pas à but lucratif.

¹²⁵ Pierre COUPERIE (dir.), *Bande dessinée et Figuration Narrative*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1967, p.231.

Évènement qui a eu lieu dans la Grande Halle de la Villette.

Celui-ci reflète une autre typologie, une tendance scénographique en vigueur depuis quelques années seulement et qui a pris son essor avec l'exposition *Cinés-Cités* en 1987 : l'exposition-spectacle. En effet, tout avait été fait à grande échelle, dans un esprit ludique, voire d'attractions, et, surtout, sans une quelconque ambition scientifique. La BD était présentée avec un maximum d'artifices et de leurres dans l'idée de spectacle, de vivre des sensations et de participation active.

Cet évènement synthétique autour de cet art réunissait quatre expositions sur un espace commun de 3000m² :

- *Gosciny, profession humoriste* : une exploration de son grenier imaginaire ;
- *Les Français en vacances* : un développement humoristique sur ce thème ;
- *Bilal, 11 minutes pile* : un montage audiovisuel à l'intérieur d'un bunker dévasté de l'univers d'Enki Bilal ;
- *Le Musée des Ombres* : une création muséographique de François Schuiten¹²⁶ et Benoît Peeters déclinant les univers de quelques unes de leurs *Cités Obscures*.

La succession de ces quatre expositions-spectacles avait tendance à « déforcer » la cohérence et les qualités de chacune d'elles. En effet, l'accumulation de décors en leurres, fausses ruines et vieux papiers finissait par lasser l'imaginaire. De plus, la réunion de ces expositions ne présentait aucune cohérence d'ensemble tant dans le discours que dans les univers ou dans les thématiques abordés.

Pourtant, cet évènement n'en reste pas moins un des plus marquants réalisés autour de la BD. Il a eu un grand succès parce qu'il se rapprochait plus des parcs d'attractions que des musées avec, comme point commun, le divertissement des masses.

Avec cette nouvelle typologie d'exposition, relevant d'une nouvelle culture du divertissement, l'image de la BD a évolué, elle appartient à la culture de masse.

- La troisième exposition parisienne est *Maîtres de la bande dessinée européenne*. Elle a eu lieu à la Bibliothèque Nationale de France en 2000. Le « temple du livre » s'ouvrait enfin à la bande dessinée :

« La BNF, dont la vocation était déjà de collecter la bande dessinée par la voie du dépôt légal, ne pouvait rester plus longtemps sans célébrer cette forme d'expression qui est, après tout, une continuation moderne des manuscrits enluminés dont elle est aussi dépositaire¹²⁷. »

¹²⁶ Il a d'ailleurs réalisé l'aménagement de la station de métro *Arts-et-Métiers* en 1994 : le voyageur est plongé comme à l'intérieur d'une machine tout en plaques de cuivre qui fait écho au musée des Arts et Métiers.

¹²⁷ Jean-Pierre ANGREMY (dir.), *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Paris, Bibliothèque National de France/Seuil, 2000, p.9.

L'exposition avait une approche neuve, celle du domaine européen, contrairement aux deux autres précitées qui avaient une approche exclusivement américaine ou franco-belge. Elle réunissait 69 artistes originaires de 13 pays.

Ici, le public n'avait plus affaire aux expositions-spectacles, il y avait un vrai discours réfléchi, une cohérence de l'ensemble : l'exposition se divisait en 16 sections et liait les artistes selon des affinités thématiques ou esthétiques. Il n'y a plus d'évocations en trois dimensions ni de détournements.

L'espace de l'exposition était divisé par des cloisons très colorées de hauteur variable, avec des décrochages et des ouvertures permettant des perspectives transversales à travers l'ensemble de la salle. C'était un aménagement très architecturé et ordonné avec des jeux de cadres, de pupitres, de vitrines, etc.

« Après les mises en scène publicitaires dans les années 1960 et les expositions-spectacles des années 1985 et suivantes, cette exposition de la troisième génération - jusqu'ici sans postérité - tenait pour acquis que la bande dessinée est un fait culturel, une forme artistique à part entière, susceptible d'être interrogée sous les aspects historique, sociologique, anthropologique, littéraire et esthétique. Elle prenait acte de l'existence d'un patrimoine international riche [...]»¹²⁸.

A travers ces trois exemples d'expositions parisiennes, un parallèle évident et significatif s'est établi entre l'évolution de la typologie d'exposition de la BD et la façon dont le public l'a perçue : premièrement, cet art était d'abord vu comme une sous-culture (d'où les agrandissements) ; deuxièmement, comme un élément créant des imaginaires d'univers divertissants où l'exposition-spectacle est un objet en soi (presque indépendante des planches qui l'avaient suscitée) ; troisièmement, comme un objet patrimonial reconnu, porteur de discours artistique et scientifique.

L'horizon d'attente s'est adapté à l'appropriation de plus en plus active des récepteurs de ce domaine culturel.

- Il en est de même pour les scénographies des musées dédiés au neuvième art.

Celle du CBBD, toujours d'actualité, est très hétérogène selon les espaces et les étages. En effet, cet écrin passe avec facilité de la scénographie-spectacle à la mise en scène traditionnelle d'un musée des Beaux-Arts (Planche n° 23).

Par exemple, dans le hall du rez-de-chaussée, il y a la présence d'une reproduction de la fusée lunaire de Tintin, d'une 2 CV ou du personnage Astérix. Tandis qu'au niveau de l'entresol, dans l'espace Saint-Roch (« Le Trésor »), les originaux sont exposés comme des reliques du Moyen-âge. Dans un autre espace de cet entresol, les différentes étapes

¹²⁸ Thierry GROENSTEEN, *Un objet culturel non identifié*, Op. cit., p.166.

de fabrication d'une BD sont relatées à travers de grands panneaux et des vitrines exposant des objets qui sont en écho à ces explications. Au premier étage, l'espace est divisé en 19 étapes pour nous faire comprendre les grandes heures de la BD belge à travers des décors reconstitués, l'univers des protagonistes reproduits, des objets exposés, etc.

Ce musée rassemble toutes les typologies d'expositions de bandes dessinées déjà établies dans le passé, il en use tous les principes pour être au service des différents horizons d'attente en termes de public et de longévité.

- L'ancien musée de la bande dessinée d'Angoulême (Planche n° 24) :

Il a uniquement développé le principe de l'exposition-spectacle avec la reproduction de protagonistes en trois dimensions et les décors reconstitués. L'exemple représentatif pourrait être l'une des premières expositions qui s'est établie dans ces murs, le *Musée des Ombres*.

François Schuiten et Benoît Peeters ont exploité l'univers de leurs créations (les *Cités Obscures*) en les réinterprétant scénographiquement et de manière tridimensionnelle, voire exaltée. Au lieu d'exploiter les murs tout neufs, ils ont plutôt introduit quelques couches de temps et de mystères en vieillissant volontairement l'intérieur des espaces, avec de la patine et de l'obscurité par exemple. Là, c'était un projet fondamentalement in situ, débutant par un effet de leurre qui allait jusque dans les moindres détails (cartels jaunies, fausses fissures, etc).

Cette exposition ne cherchait pas à reproduire le dessin mais à le transfigurer en tirant parti des ressources que peut développer un espace en trois dimensions, d'où l'absence totale d'originaux.

Ce seul exemple démontre que ce musée exploitait une typologie d'exposition datant des années 1980, sans tirer parti en aucune façon de sa collection riche en originaux et porteuse de discours scientifique au potentiel énorme.

Certes, les collections sont inaliénables, mais ce n'est pas le cas pour les expositions : celles-ci doivent évoluer pour s'adapter aux goûts du public et tenir compte du discours que nous voulons communiquer vis-à-vis d'un art. Les expositions devenant de plus en plus obsolètes et inadaptées aux attentes du public, le musée a donc fermé.

Une fois le « bâtiment Castro » fermé, ses portes ont pourtant réouvert pour faire patienter les passionnés, en attendant un nouveau musée.

- L'exposition *Les Musées Imaginaires de la bande dessinée*¹²⁹ (Planche n° 25) : Elle s'est tenue de 2002 à 2006 dans ces locaux et s'est présentée comme une muséographie de transition.

« Conçue comme un laboratoire de travail pour accompagner la gestation du futur musée, cette exposition est née d'une interrogation : qu'est ce qu'un musée de bande dessinée ? Dans un esprit qui allie humour et onirisme, tradition et innovation, les Musées imaginaires essaient de répondre à la question en citant les austères temples de la beauté et de la connaissance qu'étaient, et que sont encore parfois, les anciens musées des Beaux-Arts, d'Histoire, des Sciences et Techniques, les fameux muséums d'Histoire naturelle et aussi les plus récents musées d'Ethnologie ou les galeries d'art contemporain. L'expérience des grands musées français et étrangers a inspiré six présentations, six musées imaginaires qui testent plusieurs approches du neuvième art¹³⁰. »

Pour cette exposition, il y a eu une vraie élaboration d'un scénario muséographique en hiérarchisant et en organisant le contenu scientifique. Les organisateurs ont choisi de mettre en valeur le statut complexe et ambigu de cet art, pouvant engendrer des présentations pluridisciplinaires. Ces différents « musées » reflétaient donc le thème central de cette exposition afin de mieux produire un contenu réfléchi et élaboré, à partir de ce que les collections pouvaient générer comme discours ou comme faits et en fonction de chaque typologie de musées.

Ainsi, tous les archétypes de musées ont été utilisés pour interroger la notion même de « musée de la bande dessinée » et proposer un regard pluriel sur les collections. Les œuvres ont été mises en scène dans des contextes différents, connus et référencés. Néanmoins, cette scénographie déstabilisait les idées reçues des récepteurs : l'humour était présent mais, cette fois-ci, ce mode de communication a été utilisé à des fins uniquement scientifiques.

Par exemple, l'archétype du musée des Beaux-arts usait des canons esthétiques du XIX^e siècle (tapis rouge, dorures, lustres ouvragés), la planche originale y était sacralisée en tant qu'œuvre d'art et se présentait de manière précieuse, le spectateur était invité à adopter une position de contemplateur.

Celui d'Histoire était exploité d'une autre façon : ici, la planche n'était plus un objet de délectation mais seulement un témoignage matériel. Les documents, originaux ou pas, devenaient alors des objets témoins d'une évolution et prenaient le statut de collections muséales : ils étaient replacés dans le contexte d'un discours chronologique.

Dernier exemple, celui de la Galerie contemporaine, était montré à travers le dépouillement, la blancheur, les lignes courbes mettant en valeur la qualité de l'espace

¹²⁹ Scénographie de l'atelier Lucie Lom.

¹³⁰ Gaby SCAON (dir.), *Op. cit.*, p. 7.

architectural. Ces éléments, dans une scénographie minimaliste, permettaient ainsi de focaliser le regard sur l'esthétique pure de la planche, la donnant à voir pour elle-même.

De plus, la mise en scène d'ensemble ne montrait pas l'exposition comme un travail fini mais comme un chantier pour mettre en avant le concept de ces diverses expérimentations accompagnant la réflexion sur le futur musée.

En effet, les différents espaces se présentaient comme des immenses maquettes en carton à découper et en cours d'assemblage. L'exposition était alors conçue comme une déambulation à travers des parodies de catégories de musées, un regard décalé sur deux siècles de tradition muséale. Ces « façades-maquettes » géantes et le mobilier en papier permettaient de mettre en valeur l'idée d'un musée en gestation mais aussi d'avoir un décor et une signalétique homogènes.

Cette exposition singulière et expérimentale a engendré une réflexion sur la BD en tant qu'objet de musée, porteur de différents discours lesquels pouvaient être amenés à être mis en place et « racontés » dans le nouveau musée.

Exposition de transition, elle a eu le mérite d'aborder les différentes facettes de cet art (historique, esthétique, sociologique, technique, anthropologique, etc.), mais surtout, d'apporter diverses hypothèses au service de la gestation du futur musée.

Ainsi, l'horizon d'attente par rapport à la réalisation de Jean-François Bodin était étendu : d'un côté, il y a un discours scientifique pluridisciplinaire, et de l'autre, un aspect plutôt attractif, donc les deux ne peuvent pas être mis en complémentarité puisqu'ils sont antinomiques. Mais, si nous nous référons aux deux dernières expositions dédiées à cet art, nous comprenons que l'horizon d'attente peut se définir à travers une volonté de discours scientifique réfléchi, et surtout, que la BD acquiert une respectabilité pour que nous la considérions enfin comme une œuvre d'art à part entière qui soit digne d'être muséifiée.

Le musée de Jean-François Bodin est en corrélation avec son horizon d'attente : la bande dessinée y est sanctuarisée dans un écrin académique, qui plus est, distingué du label « Musée de France ». Il propose une connaissance quasi exhaustive de cet art dans une scénographie sobre et élégante. C'est une présentation très « muséale », avec le parti-pris de ne pas exploiter les clichés de la BD car le musée se veut avant tout être un espace d'évocation « sérieux ».

Ce musée chamboule l'horizon d'attente dans le fait qu'il n'emprunte aucune référence visuelle ou spatiale déjà utilisée pour cet art : pas de reproductions de personnages ou de constructions en trois dimensions, ni de bulles colorées ou d'onomatopées. C'est un parti-pris volontairement classique qui est abordé sous le « prisme » du musée des Beaux-Arts pour montrer que ce n'est pas une sous-culture.

L'architecte s'est servi de toutes les expériences passées pour ne pas refaire les mêmes erreurs et employer les éléments qui ont marché. Il a alors inventé de nouveaux codes pour faire évoluer l'horizon d'attente des récepteurs et communiquer un autre discours sur cet art : sa scénographie veut rendre compte de cette légitimité acquise récemment et surtout, de cette volonté de la conserver, de la développer et de l'affirmer auprès d'un plus grand public.

Le découpage de ce nouveau musée résulte de l'expérience des différentes muséographies passées et de leur influence. Ainsi, Jean-François Bodin use d'une scénographie relevant de 4 typologies muséales, de 4 regards complémentaires sur ce neuvième art en les réinterprétant afin de lui donner une tout autre ampleur scientifique.

Ainsi, l'architecte fait une synthèse de l'archétype du musée d'Histoire, du musée des Beaux-Arts, du musée des Sciences et Techniques et de la galerie d'art contemporain. En faisant cela, il instaure de nouveaux codes scénographiques et muséaux, et par conséquent, bouleverse et transgresse l'horizon d'attente pour faire évoluer la bande dessinée vers un art reconnu, porteur d'un discours patrimonial riche, appartenant à une mémoire collective.

De plus, les visiteurs sont loin des expositions-spectacles mais ils peuvent toucher et lire à volonté : c'est une autre expérience.

La bande dessinée est placée au rang d'œuvre d'art sacralisée et non au rang du loisir divertissant : l'horizon d'attente de la scénographie s'est donc « assagi » au fil des années en acquérant progressivement une respectabilité, ou en tout cas, en ayant cette volonté de reconnaissance indiscutable. Le nouveau musée d'Angoulême s'inscrit dans cette évolution typologique et discursive pour mieux répondre aux attentes sociales et culturelles.

Jean-François Bodin a, d'une part, transgressé les codes d'exposition de la BD par rapport à l'horizon d'attente impliquée par cette création nouvelle mais, d'autre part, il n'a pas transgressé l'horizon d'attente sociale car son public était prédisposé à ce que

se soit une exposition scientifique de haute tenue. Cela, avec autant d'originaux que d'œuvres imprimées de toutes époques, de séquences audiovisuelles, et une mise en relation sérieuse à travers un catalogue d'exposition, des fiches pédagogiques, un programme de conférences, des ateliers, des visites commentées, etc.

Le nouveau musée se pose en rupture par rapport à l'ancien de la même ville. En somme, Jean-François Bodin a été « obligé » d'user d'une scénographie minimaliste pour ne porter aucune ambiguïté sur le fait que la matrice de la bande dessinée est sur la même échelle de valeur qu'une peinture de grand maître. C'est peut-être en cela que l'horizon d'attente en est totalement bouleversé : il n'y a pas d'alternative proposée pour la catégorie de récepteurs qui perçoit la BD comme un art divertissant, le seul bémol possible étant la possibilité de lire les albums à volonté.

Ce dernier élément est également un des autres points qui brise l'horizon d'attente : cela ne s'est jamais vu avant - de lier la matrice et le produit fini, le début et la fin - de produire un écho entre l'œuvre unique et l'œuvre reproductible. Ce parti-pris unique transgresse l'horizon d'attente d'un musée de bande dessinée mais également, et surtout, de tous les musées en général.

Il existe peu d'exemples français de ce type de musée dédié à la bande dessinée, en conséquent, il y a toujours un risque de manque de recul vis-à-vis de l'attente des récepteurs. Néanmoins, il est le résultat d'un équilibre voulu entre un horizon d'attente calqué sur les archétypes des musées traditionnels mais aussi calqué sur la volonté d'un discours scientifique et sacralisé envers le neuvième art : il s'inscrit dans une certaine tradition muséale tout en allant à l'encontre des « normes » scénographiques de BD.

2 – LA RECEPTION IMMEDIATE :

La réception par les médias

La journée d'inauguration a été couverte par la presse de manière importante et eut un grand succès. La Cité avait confié à l'agence parisienne *Pierre Laporte Communication*¹³¹ la présentation du musée à la presse. Spécialisée dans la communication culturelle et ayant de grandes références, l'agence a, entre autres,

¹³¹ www.pierre-laporte.com (13-03-10).

élaboré pour juin 2009 un dossier de presse¹³² de qualité, un recueil d'informations promotionnelles destinées à la presse.

Ainsi, pour cette seule première journée, a paru de nombreuses dépêches d'agences ; une quinzaine d'articles de fond dans la presse quotidienne nationale telles que *Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération*, etc. ; une trentaine dans la presse hebdomadaire et mensuelle (*Télérama*, *Le Nouvel Observateur*, *Le Journal des Arts*, etc.) ; une grande quantité d'articles ont été également relayés par les grands quotidiens régionaux tels que *Ouest France*, *Charente Libre*, *l'Indépendant*, etc. ; et enfin, de nombreux sites internet ont parlé de cet évènement. D'ailleurs, *Charente Libre* a édité un supplément en 5 000 exemplaires et l'a distribué gratuitement au public.

Grand succès médiatique aidant, l'inauguration s'est faite en grande pompe par la présence de personnalités importantes telles que Ségolène Royal (Présidente de la Région Poitou-Charentes), Marie-Christine Labourdette (Directrice des Musées de France), Philippe Lavaud (Maire d'Angoulême), Gilles Ciment (Directeur de la CIBDI) qui ont pu être interviewées à cette occasion.

En un an, la couverture presse a été conséquente, près de 400 articles¹³³ sont parus : 12 de dépêches, 70 de mensuels, 50 d'hebdomadaires, 150 de quotidiens et agences, 95 sur internet, 25 alertes radios, 25 alertes télévisées, 20 de la presse internationale. D'évidence, le musée n'est pas passé inaperçu.

Dans ces articles, beaucoup d'éléments se répètent tels que le lien entre l'ancien musée et le nouveau, sa description historique, architecturale, muséographique, muséologique et scénographique, les collections, etc. Tous les journalistes s'accordent à dire que c'est un « écrin digne » pour accueillir le neuvième art et cela dans une « scénographie idéale », « sobre et élégante », « muséale et dépouillée ». Ces termes élogieux sont lus presque automatiquement mais d'autres commentaires, moins avantageux, sont également répétés par rapport au manque d'ergonomie pour les enfants et aux non-couleurs. D'autres n'hésitent pas à exprimer leur surprise quant à l'éclairage tamisé et à sa structure muséographique relativement basse.

Etonnamment, dans tous ces articles, pas une seule fois n'est cité le nom de Dominique Deshoulières pour la réhabilitation des chais : les journalistes font allusion à cette étape architecturale mais ne parle que des « chais Magelis » ou de Jean-François

¹³² Jean-François BODIN, Gilles CIMENT, Ambroise LASSALLE, *Op. cit.*, 35 p.

¹³³ CIBDI, *Le bilan d'activités 2009*, Angoulême, 2009, 116 p.

Bodin. « Oubli » journalistique révélateur, étant donné que seul le plus connu des architectes est retenu, les lecteurs sont alors détournés d'une part de la réalité historique.

Autre fait singulier, la plupart des journalistes parlent d'ambiance « futuriste » et font référence à l'univers des films de Stanley Kubrick tels que *2001 : l'odyssée de l'espace* ou *Orange Mécanique*. L'atmosphère provoquée par la lumière irréelle provenant des faux puits de lumière et les lignes fluides leurs font penser à l'intérieur du vaisseau du premier film cité ou à l'intérieur du Korova Milk Bar de la deuxième référence. Certains vont même dire que c'est le parti pris de l'architecte, hors, Jean-François Bodin n'a jamais exprimé cette idée, ni oralement, ni dans les interviews, ni dans son article de présentation destiné au dossier de presse.

L'ouverture du musée Hergé en juin 2009 est aussi l'occasion logique de faire des articles comparatifs entre ces deux musées du même âge et à la vocation commune. Certains articles paraissent avec des titres comme « *Musée d'Angoulême – Musée Hergé : le match de l'été*¹³⁴ » où il y a une comparaison en termes de projet, de lieu, de clarté, de pédagogie, des enfants, de boutique, d'investissements, d'enjeux, etc. L'un est un bâtiment historique public, l'autre est une institution privée nouvelle, mais les deux sont jugés inadaptés aux enfants.

La réception par la population

Tous les professionnels dans le domaine du neuvième art s'accordent à dire que, grâce à ce nouveau musée, la BD acquiert une respectabilité plus grande. Certains disent même que ce lieu est devenu la « bibliothèque d'Alexandrie de la BD » puisque son trésor est désormais accessible aux étudiants, chercheurs, artistes et professionnels.

Le personnel du musée est quant à lui extrêmement satisfait de ces nouveaux locaux, les surfaces ayant été considérablement augmentées. En effet, la surface totale du musée a quasiment doublé, et plus particulièrement, les réserves qui ont triplé, la librairie a gagné 100 m², mais surtout, les espaces privés sont devenus fonctionnels et ergonomiques, les bureaux sont agréables et intimistes. De plus, les employés bénéficient d'un meilleur cadre de travail puisque ce bâtiment est neuf et, surtout, loin du bruit de la circulation dense, ce qui n'était pas le cas dans l'ancien bâtiment.

¹³⁴ Didier PASAMONIK, « Musée d'Angoulême – Musée Hergé : le match de l'été » in *Actubd.com*, 04 juin 2009.

Le public est quant à lui partagé entre la nostalgie et la surprise (Annexes F-G). Tout d'abord, ils regrettent que l'image de la papeterie et son histoire soient « effacées » : Magelis ne parle que de « chais » et non de l'ancienne usine de papeterie, laquelle est pourtant partie intégrante de la mémoire de ces murs.

Ensuite, ne sachant pas quoi imaginer pour un musée de BD, les visiteurs sont obligatoirement surpris puisqu'ils ne s'attendent pas à un espace d'exposition aussi épuré, aussi peu coloré, si peu extravagant : d'emblée, ils ne trouvent pas les caractéristiques de la BD.

« Les visiteurs ne savent pas trop à quoi s'attendre, note Jean-Pierre Mercier, conseiller scientifique. Dans un musée traditionnel, il y a des parquets cirés, des tableaux encadrés, des moulures dorées. Dans les centres d'art contemporain, c'est blanc, dépouillé, clinique. Pour un musée de la BD, l'architecte Jean-François a pu inventer de nouveaux codes¹³⁵. »

Au-delà de cette apparence jugée « triste » ou « froide », les visiteurs sont séduits par le parvis, la façade, l'atmosphère d'ensemble, les coins lectures, la librairie, etc. La seule journée d'inauguration a rassemblé 3 500 visiteurs ; en un mois, plus de 10 000 personnes avaient déjà visitées le musée ; en un an, 59 485 visiteurs ont été totalisés, l'objectif des 50 000 étant atteint.

Les habitants d'Angoulême apprécie ce « nouveau » quartier qui leur offre d'autres loisirs et renforce l'identité de leur ville.

« Les gens d'Angoulême se sont déjà approprié le lieu. Il n'y a qu'à voir les traces de vélos et de rollers ! Le week-end, ce parvis est devenu un endroit de promenade idéale le long des berges de la rivière¹³⁶. »

3 – LA PLACE DU MUSÉE DANS LE PAYSAGE MUSEAL ET CULTUREL :

Comparaison avec les musées européens de la BD

A l'heure actuelle, les seuls autres musées en activité en Europe sont le CBBB de Bruxelles et le musée Hergé de Louvain-la-Neuve, tous deux en Belgique. Le premier date de 1989 tandis que le second, réalisé par Christian de Portzamparc, a été ouvert au public le 2 juin 2009. Le troisième et dernier musée comparatif est l'ancien musée d'Angoulême accueillant jusque début 2010 des expositions temporaires.

Le premier est un bâtiment réhabilité qui a conservé toute sa typologie interne : les mezzanines, la verrière, le parquet et la configuration des étages sont toujours

¹³⁵ Olivier DELCROIX, *Op. cit.*

¹³⁶ Olivier DELCROIX, *Ibid.*

présents. Les visiteurs peuvent observer les étages via les mezzanines ce qui confère un grand sentiment d'espace et de liberté. Néanmoins, un seul parcours ascendant est possible et les visiteurs sont obligés de revenir sur leur pas. Les espaces cloisonnés et très nombreux, s'organisent via un parcours croisé selon les thèmes et la chronologie.

Ici, contrairement au musée d'Angoulême, la bande dessinée est transformée en artefact, créant des espaces interactifs, voire récréatifs. Le CBBDD expose en ayant recours à une muséographie immersive, recréant des univers factices de cet art sans obligatoirement en exposer des originaux. Il s'adresse à toutes les générations qui ont déjà intégrées le fait que la BD est un art à part entière : en Belgique, la bande dessinée est reconnue comme telle et les musées n'ont pas inéluctablement besoin d'avoir recours à une mise en scène « muséale » traditionnelle et sérieuse pour justifier ce fait. Chaque année, cette institution attire en moyenne 260 000 visiteurs.

Le musée Hergé a été tout spécialement édifié pour présenter l'œuvre de l'auteur belge mondialement connu de Tintin, Georges Remi alias « Hergé ». Les 3 600 m² de l'édifice proposent de connaître, au-delà du personnage Tintin, l'œuvre d'Hergé.

Tout comme le musée de Jean-François Bodin, celui-ci est décentralisé et mal desservi¹³⁷ en étant à plus de 30 km de Bruxelles. Tandis que le musée d'Angoulême se trouve à un quart d'heure à pied de la gare, celui de Louvain-la-Neuve a une mauvaise accessibilité, la voiture étant la seule alternative d'une heure de train de banlieue.

La façade blanche est composée de grandes baies vitrées découpées irrégulièrement telles des cases de BD (Planche n° 26). L'édifice, en forme de prisme allongé, se pose comme un navire échoué au cœur de la forêt centenaire située en face de la ville, elle-même reliée par une passerelle enjambant une route. L'intérieur est complexe puisqu'aucun mur n'est droit, ils sont tous convexes, concaves ou obliques. Pourtant, la lecture du lieu est simple : le hall d'accueil, un atrium central très lumineux d'une surface de 2000 m², est composé de quatre grands volumes. Un ascenseur conduit les visiteurs directement au deuxième étage, la visite se faisant descendante.

L'exposition permanente, répartie sur 2 niveaux, est découpée en 8 salles. L'espace de l'exposition temporaire se trouve au rez-de-chaussée. Tout comme à Angoulême, les espaces d'expositions sont plongés dans un univers sombre et intimiste et proposent un grand nombre d'originaux. Néanmoins, les planches ou les croquis sont

¹³⁷ En 2013, Angoulême ne sera qu'à 30 minutes de Bordeaux et 1h45 de Paris grâce aux nouveaux TGV. Elle pense que le nombre de voyageurs passera de 1,5 à 3 millions par an. Ce qui est sûr, cela va permettre de la désenclaver.

alliés à de multiples objets (reproduits ou authentiques) tirés de la BD ou de la vie d'Hergé tels qu'une maquette du personnage de Tournesol ou le bureau d'Hergé. En terme de décor, les références au monde du neuvième art sont là mais non stéréotypées. En effet, l'architecte a retranscrit de façon discrète le style propre à Hergé, dit « la ligne claire » : lignes épurées, agrandissements de motifs colorés sur les murs, damiers, etc. Les espaces d'expositions s'enchaînent mais ne se ressemblent pas : chaque salle à sa scénographie singulière et sa muséographie différente, mais l'uniformité est là via le décor. A Angoulême, l'uniformisation se crée justement à travers la scénographie et la muséographie et surtout, par le champ visuel dégagé créant un caractère « open space » à la grande salle.

Tout comme le musée Hergé, l'ancien musée d'Angoulême n'a pas beaucoup d'angles droits. Néanmoins, point commun avec celui de Jean-François Bodin, le musée résulte d'une réhabilitation d'un bâtiment historique. Architecture néoclassique tous les deux, le premier a une façade verticale découlant d'une approche postmoderne de Roland Castro, le deuxième a une façade tout en longueur et non retravaillée.

« L'idée m'est venue d'éventrer ce bâtiment pour lui auto-amener de la lumière, d'ajouter une aile afin de faire un collage entre l'ancien et le nouveau, et de tailler dans l'ancien selon des thèmes liés à la bande dessinée en faisant des espaces un peu étranges. [...] Je suis contre la table rase et je voulais transformer cette usine radicalement, donc il y a collage¹³⁸. »

Ainsi, un dialogue permanent s'instaure entre l'ancien et le contemporain dans une archéologie architecturale porteuse de sens : les deux découlent d'une éthique patrimoniale différente. D'ailleurs, dans cette idée de « palimpseste architectural », le « bâtiment Castro » va être réaménagé (sous la houlette d'un nouvel architecte) pour que cet édifice puisse établir de nouvelles fonctions comme accueillir les services culturels de la mairie entre autres.

En terme de présentation des collections la démarche ne découle pas d'un même objectif. Le « bâtiment Castro » usait d'une scénographie attractive destinée tout particulièrement aux enfants, avec notamment des systèmes interactifs et amusants. Sorte de « parc d'attractions » de la bande dessinée, le plaisir immédiat était recherché plutôt que le plaisir intellectuel et contemplatif. Dans le nouveau musée, la démarche est toute autre : aucun gadget, aucune reproduction, aucune « machinerie ». Tout est fait pour concentrer le visiteur sur une seule chose, les œuvres d'art. Ici, les planches sont

¹³⁸ Astrid DEROOST, Op. cit., p. 16.

détournées dans le seul but de les mettre en valeur et leur faire reconnaître une qualité intrinsèque et une valeur patrimoniale.

Ainsi, ces musées européens dédiés à la BD résultent de démarches scénographique, muséographique et intellectuelle plus ou moins différentes. Le musée Hergé est proche du CBBD et de l'ancien musée d'Angoulême en terme de présentation des collections mais il s'adresse davantage aux adultes qu'aux enfants, et il en est de même pour le musée de Jean-François Bodin.

Les deux musées ouverts en 2009 proposent une « promenade patrimoniale » à travers la contemplation d'un grand nombre de pièces de collections mais le musée français est le seul à offrir la possibilité de se saisir des œuvres, d'offrir un rapport direct avec « l'expérience » de la bande dessinée. De plus, le musée Hergé est le seul à ne pas bénéficier d'une promenade « urbaine », car ne bénéficiant pas de « façades BD » aux alentours.

Le reflet d'une nouvelle ère culturelle vis-à-vis du neuvième art

Ces dix dernières années, la bande dessinée est passée à un « échelon culturel » supérieur : elle est entrée au musée pour sa valeur patrimoniale. Alors, les expositions se sont « intellectualisées » en s'installant dans de grandes institutions telles qu'à la Bibliothèque National de France, au musée du Louvre¹³⁹ ou à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine¹⁴⁰. Ces deux dernières expositions parisiennes ont eu le mérite de créer une passerelle entre deux arts, de montrer leur imbrication et leur complémentarité.

2009 a vu naître deux musées avec pour thème unique le neuvième art. Un autre est en cours d'élaboration en Espagne. Michel Espinet, lauréat du concours pour l'aménagement du musée de la bande dessinée de Catalogne à Barcelone, est chargé de concrétiser ce projet pour 2012 dans un bâtiment réhabilité¹⁴¹ de 6 000 m².

Du culte de la sensation, le public est passé au culte de la planche originale. Il n'est plus question d'expérience immédiate mais d'expérience intellectuelle.

Le musée de Jean-François Bodin cristallise en tout point ce nouveau changement. En effet, seules les œuvres priment, la planche est placée au même rang hiérarchique (artistiquement parlant) et dans un contexte et un discours intellectuel donnés. De plus,

¹³⁹ Exposition thématique *Le Louvre invite la bande dessinée* s'étant déroulée du 22 janvier au 13 avril 2009.

¹⁴⁰ Exposition *Archi & BD. La ville dessinée* du 9 juin au 28 novembre 2010.

¹⁴¹ Ancien bâtiment de la CACI (Chambre de Commerce) de Badalona, au Nord de Barcelone.

le visiteur à la possibilité de lire le produit fini, expérience qui demande une étroite union et une réflexion : ici, le visiteur est invité à s'investir dans la compréhension globale de l'œuvre, tant en terme historique que stylistique ou narratif. Ce n'est plus une « consommation » impulsive mais bel et bien une consommation réfléchie.

Ainsi, le nouveau musée de la bande dessinée joue un rôle important pour l'image du neuvième art. Il assoit cet art, l'affirme en tant que tel et le plébiscite. Il se pose comme un gage de sagacité, comme un miroir du discours muséal français, voire étatique avec le label « Musée de France ».

La bande dessinée s'est ainsi institutionnalisée aux yeux de tous.

Un autre exemple de métamorphose de site industriel en site culturel

Les chais ont pour fonction unique de conserver les vins, l'une des fonctions d'un musée est également la conservation de sa collection.

Le quartier de Saint-Cybard est passé d'un attrait industriel à un attrait culturel. Des entrepôts à vin sont devenus des papeteries, pour être maintenant transformées en « entrepôt culturel ».

Inhérente à une sensibilité portée par l'archéologie industrielle, cette démarche patrimoniale a émergé en France à la fin des années 1970. Les lieux sont recyclés à des fins culturelles.

« Après les palais et les couvents, les musées investissent ainsi des lieux chargés d'une mémoire sociale et industrielle et liés à l'histoire même de ville où les modes de vie évoluent. Ils servent alors un « projet de monument » qui fait vivre le patrimoine et la mémoire collective et souligne l'importance du contenant¹⁴². »

Depuis 1986, l'Inventaire général a mis en œuvre un programme de repérage national du patrimoine industriel¹⁴³ mais, entre temps, de nombreux sites remarquables ont été détruits : cette sensibilisation n'a pas engendré une protection systématique, loin de là.

« Mais ce qu'on ne dit pas, c'est que les « chais Magelis », si beaux et si blancs, ont bien failli disparaître du paysage. Cachée derrière une épaisse couche de lierre et d'injures du temps, la façade si lisse aujourd'hui n'attirait pas les regards il y a une dizaine d'années. Mr Auzou, ABF¹⁴⁴ à la retraite, que j'ai récemment eu la chance de rencontrer, m'a avoué avoir été de ceux qui se sont doutés de l'intérêt architectural de cette longue façade horizontale. Promis à la destruction, il s'agit encore ici d'un vestige industriel pour lequel des « veilleurs » ont dû se battre¹⁴⁵. »

¹⁴² Christine DESMOULINS, *25 musées*, Paris, Editions du Moniteur, 2005, p. 13.

¹⁴³ D'ailleurs, la Région Poitou-Charentes était, en 2007, la première région française à avoir achevé l'inventaire du patrimoine industriel sur l'ensemble de son territoire.

¹⁴⁴ Architecte des Bâtiments de France.

¹⁴⁵ Magali RENARD, *La BD a son musée*, lepatrimoscope.com (blog), 19 juillet 2009.

Cette démarche de réutilisation est engendrée par une volonté de garder des lieux de mémoires collectives, d'un attrait commun et identitaire, mais surtout fédérateur. En somme, ces sites sont des lieux sociabilisants.

A travers ces notions patrimoniales, Magelis y trouve une justification à tous ses projets urbanistiques, culturels et immobiliers. Malgré tout, Arnaud Syoen parle d'une « instrumentalisation¹⁴⁶ » de la mémoire pour appuyer leurs démarches. Ce terme, inhérent à la notion de « façadisme », rappelle le fait que la ville est petit à petit conçue et pensée comme un décor. Ici, le quartier Saint-Cybard se transforme en une « ville-maquette¹⁴⁷ » opérant une scénographie de la mémoire à travers une architecture de « signal » : la forme ne suit pas du tout la fonction mais induit uniquement un sentimentalisme et une séduction de l'immédiateté.

Substitution à la destruction, cette démarche de la mémoire engendre malgré tout une « table rase » de la typologie interne du bâtiment, et donc un oubli de la configuration spatiale et architectonique.

Le musée de la bande dessinée de Jean-François Bodin s'inscrit dans différentes réflexions patrimoniales récentes. Cette jeune institution introduit de l'art nouvellement reconnu dans un bâtiment anciennement industriel angoumois.

Démarche de mémoire et de respectabilité, le musée se pose comme une synthèse de ces différentes valeurs et pensées émergentes de la fin XX^{ème} siècle (vis-à-vis des sites industriels en déshérence et de l'introduction du neuvième art dans les expositions).

En vue de ces différentes réflexions, le musée a suscité des questionnements et des comparaisons qui reflétaient significativement l'horizon d'attente du public et des professionnels. Une fois l'édifice livré, il a cette fois-ci engendré beaucoup d'articles et de réactions, tous pour la plupart positifs et enjoués. Ce nouveau musée répond inconditionnellement aux nouvelles exigences du public tout en revendiquant un surplus de dignité pour le neuvième art. Le musée est une nouvelle invention muséographique mais surtout une avancée culturelle par rapport à la bande dessinée.

¹⁴⁶ Arnaud SYOEN, S. KOTT (dir.), *Op. cit.*, p. 56.

¹⁴⁷ Nous pourrions faire un lien entre ce procédé de « façadisme » et les « façades-maquettes » de l'exposition de transition du CNBDI, *Les Musées imaginaires de la bande dessinée*.

CONCLUSION

L'étude consacrée au second musée de la bande dessinée d'Angoulême est ainsi terminée. Au travers de cette analyse, nous avons pu comprendre que cette institution s'est vue adoubée d'une double fonction, celle de musée et celle de signe.

Symbole supplémentaire pour l'image d'Angoulême, l'édifice confirme la ville en tant que capitale de la bande dessinée. Il perpétue son histoire identitaire. Durant l'ère industrielle, l'usine était l'emblème d'une époque florissante, aujourd'hui, le musée est le nouveau fleuron de la CIBDI et de la ville. L'activité phare de la municipalité a glissé du papier à l'image.

Le musée se pose en rupture par rapport à l'ancien. La façade du premier est transformée par certains codes de la bande dessinée tandis que celle du deuxième est restée originelle. C'est toutefois l'enveloppe du musée de Roland Castro et Jean Remond qui reste véritable en terme de typologie architecturale. L'enveloppe du second musée n'a pas été transformée en apparence mais elle est devenue factice vue son « façadisme ».

S'ils apparaissent opposés stylistiquement, les deux musées le sont également par rapport à la *Charente* tout en restant en communion et en relation puisque séparés de quelques centaines de mètres, face à face l'un de l'autre, ils font tout deux partie intégrante de la CIBDI.

Ces deux bâtiments, d'une vingtaine d'années de différence, résultent de deux processus différents de « recyclage » ayant tout de même pour point commun la volonté de patrimonialisation et de mémoires.

Ainsi, le nouveau musée est un exemple typique de la politique de Magelis dans le quartier post-industriel de Saint-Cybard. Sa politique d'acquisition et de métamorphose des bâtiments désaffectés a conféré un nouveau souffle à ce quartier et à la ville. Elle a enfin un musée digne de ce nom.

Magelis réutilise des lieux de mémoire pour donner une légitimité à son action usant du principe d'achats immobiliers pour faire revivre un quartier à arguments touristiques.

Nous pourrions dire que le « bâtiment Castro » serait la thèse ; le nouveau musée de la bande dessinée d'Angoulême l'antithèse, et la synthèse pourrait être le musée

Hergé et celui du CBBD. D'une exposition récréative, nous sommes passés à une exposition « intellectualisant » la BD.

Le premier musée d'Angoulême a usé de la typologie des expositions-spectacles récurrentes dans les années 1980. Rapidement, elles ne correspondaient plus aux attentes du public.

Le deuxième musée est son contraire discursivement parlant : il attache une grande importance à ce que le visiteur en sorte « grandi ». Il est le temple de la BD ainsi sacralisée. Le musée de Jean-François Bodin opère une grande « sagesse » à travers une utilisation tout en finesse de différentes typologies de musées : l'exposition de BD est désormais « muséifiée » et « intellectualisée ».

Pour sa conservation préventive, l'atmosphère des espaces d'exposition est aseptisée, l'ambiance en paraît de même pour beaucoup de visiteurs. Ce ressenti est du essentiellement aux non-couleurs : le « trésor » est bien protégé et cela est exprimé visuellement. Pourtant, le mobilier en courbes et les espaces de lectures colorés viennent adoucir l'espace. En somme, ce sont les seules extravagances permises dans l'exposition. L'accueil et la librairie sont plus conviviaux aux yeux de tous, ces espaces se posent comme des seuils pour mettre en condition de réceptivité totale le visiteur, une fois à l'intérieur de l'écrin et donc face aux œuvres.

Le musée Hergé et le CBBD sont une sorte de synthèse (à différents degrés selon son année de naissance) entre l'exposition-spectacle et l'exposition « muséale ». C'est un processus naturel puisqu'en Belgique la bande dessinée a acquis un statut d'exception patrimoniale depuis bien longtemps : ces musées peuvent user des deux typologies d'exposition pour correspondre à un plus grand nombre de visiteurs.

En France, après l'avènement de la BD, ce processus de reconnaissance est à son plus haut degré à ce jour. Le nouveau musée en est l'attribut. Il assoit cette respectabilité et la pérennise concrètement à travers de nouveaux codes scénographiques qui appellent au « sérieux ».

Le Festival de la Bande Dessinée de 1974 a engendré un nouveau musée de la bande dessinée en 2009. Il aura fallu une quarantaine d'années pour que la BD ne soit plus assimilée d'emblée à un produit uniquement de consommation.

Le nouveau musée est le résultat d'un long processus amenant la bande dessinée à un statut de rareté, d'unicité en France. L'évolution s'est faite par l'intermédiaire de

multiples expositions et par l'horizon d'attente des récepteurs évoluant vers cet esprit de reconnaissance.

Le parallèle évolutif entre les deux est indissociable pour comprendre la raison de l'utilisation d'une scénographie minimaliste de la part de Jean-François Bodin.

Ainsi, nous avons pu comprendre qu'une architecture muséale et son aménagement dialogue avec son temps et exprime des idées reflétant les attentes (inconscientes ou non) du public. Elle exprime également le parti pris de l'architecte et ce qu'il a voulu nous communiquer. Elle est donc porteuse de sens.

Cette étude nous a permis d'analyser l'écriture de Jean-François Bodin dans une monographie singulière. Par l'intermédiaire de ce musée, nous avons pu comprendre que Jean-François Bodin, à travers ce minimalisme inhérent, exprime des idées en phase avec son temps et revendique une respectabilité du neuvième art : sa réalisation est la traduction et l'expression de cette volonté. Ainsi, il se pose comme le précurseur qui concrétise cette institutionnalisation de la BD voulue par le public.

Pour aller plus loin et comprendre en finesse ce processus d'évolution, il faudrait étudier et analyser, de façon plus approfondie, l'intégralité des expositions de bandes dessinées qui se sont déroulées en France. De la première et jusqu'à aujourd'hui, elles seraient décrites de manière exhaustive et analysées à travers toutes leurs facettes sociologiques, muséographiques, scénographiques, et autres, afin de percevoir leurs évolutions au fur et à mesure des années. Une fois cette description détaillée faite, elles seraient comparées entre elles et mises en parallèle avec le processus de reconnaissance (ou non) du public vis-à-vis de la bande dessinée, de son horizon d'attente et de son évolution au fil des décennies. Ainsi, nous pourrions comprendre comment des phénomènes évènementiels ont pu engendrer des scénographies différentes et un discours évolutif vis-à-vis de la bande dessinée. Cette étude nous permettrait de comprendre le lien inéluctable qui se crée entre une architecture, une scénographie et un discours culturel représentatif de son temps.